PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 27 - ROMA, 6 LUGLIO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63906

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

ROMA RITORNA

Roma ritorna. Dopo l'abuso fatto di tutti i concetti riguardanti la romanità, onde vedemmo il sacrosanto segno appropriato a fini faziosi e fallaci, abbiamo patito la ingiuria e lo scempio della reazione ad ogni cosa che fosse realmente e non osasse più denominarsi romana. Oggi stesso, nello scrivere questa nota, ci trema la penna tra le dita, non s'avessero a impiegare quelle parole che hanno tanto nociuto agli Italiani, avviandoli prima alla presunzione fanatica, poi all'ingratitudine avvilita.

Recriminare non vale, tanto più che sarebbe antistorico; è, invece, perfettamente legittimo il bisogno di riordinare le idee e i propositi.

Sempre che la cultura e la civiltà occidentali vogliano consolidarsi compaginandosi, Roma ritorna. Echeggiano di continuo, e non senza abusi, gli appelli al Cristianesimo; raro emerge sugli scritti e i discorsi il nome di Roma; ma chi, come noi, riconosce causalità e continuità provvidenziali tra la Roma pagana e quella apostolica, sa che il complesso di rancore e di pudore che ancora inibisce a molti la menzione di Roma, sta per sciogliersi. Più segni dicono che la fredda tenebra onde avemmo cerchiato il capo, sarà presto dissipata.

L'*Istituto di Studi Romani*, di cui saremo fedeli collaboratori, ha ripreso in pieno la propria attività. Editori di tutto il mondo annunziano opere concernenti la letteratura, le arti, la vita di Roma. E' di questi giorni l'apparizione in libreria della « Storia di Roma » di Luigi Pareti. Di essa, che ci ha suggerito l'annunzio felice, ci occupiamo in altra parte del giornale. Indipendentemente dal valore di questo monumentale contributo che sarà giudicato in sede più opportuna, intendiamo onorare la storiografia italiana, di cui il Pareti è illustre rappresentante, dedicando gran parte di questo numero di « Idea », a scritti che in qualche modo richiamino il concetto dell'eredità romana. Il lettore troverà recensito anche il terzo volume de « L'Italia Moderna » di Gioacchino Volpe. E' difficile non vedere nelle due opere quasi le teste di un ponte che deve essere ricostruito; ma sia chiaro che non abbiamo voluto scegliere studi e studiosi appartenenti a una e una sola parabola ideale. Pubblicate quasi contemporaneamente, la « Storia di Roma » e « L'Italia Moderna » hanno, come avrebbero altre opere del genere, implicita l'esortazione foscoliana alle Storie. Alla Storia, dunque, come conservatrice del nostro più profondo modo d'essere, e a tutta la cultura universitaria italiana dedichiamo, non già la sostanza inadeguata, ma l'odierna intenzione reverente.

L'omaggio, per modesto che sia, vorrebbe esser d'auspicio alla rinascita degli studi sereni, della pacifica discussione, della collaborazione fra i popoli, che non sentono esaurita la missione di Roma.

In quest'epoca, la cui caratteristica predominante è senza alcun dubbio una gran sete di giustizia, non si confonda il nostro appello con un espediente retorico. Si è parlato di sete: ebbene, in Roma e negli studi che la riguardano, noi additiamo semplicemente la fonte del diritto e della giustizia, a cui sempre ricorre, chi voglia spegnere questa arsura terrena. Terrena e celeste, chè non sapremmo dire ove cessi l'una e cominci l'altra sete

« che mai non sazia,
se non con l'acqua onde la femminetta
sammaritana dimandò la grazia ».

Leonardo: Particolare della « Vergine delle rocce ».

SIMULACRI E REALTÀ

IL MITO DELLA BARBA

Prometeo ha avuto fortuna in questi ultimi tempi, al punto che quell'eroe dell'Antichità ha quasi la popolarità di un asso dello sport.

A questa grazia e favore così universali hanno contribuito poeti come Esiodo, Eschilo, Goethe e Schiller. Il grande e martoriato Titano non ci ha dato il fuoco? (il fuoco « dolce » dell'alchimista e il sole terrificante di Hiroshima).

Se non m'ingannano però tanta popolarità piuttosto che a quel dono, penso debba attribuirsi al fatto che Prometeo compì un'azione brigantesca. Buono o cattivo brigante, secondo gli umori: ma brigante. Fosse per questo Eschilo, in un dramma scherzoso, in margine alla tragedia, fa vedere come un gruppo di satiri avvicinandosi imprudentemente al fuoco di Prometeo, ci perdano le barbe di becco.

Gli ingenui avevano creduto che il fuoco fosse un garzoncello docile, pronto a lasciarsi prendere ed abbracciare.

Questa variazione eschilea dovrebbe riconciliare con Prometeo tutti coloro che sono infastiditi dagli onori che al Titano sono tributati da quanti sentono decorarsi il fegato dagli avvoltoi delle massime passioni, e delle massime idee.

Zeus si servì di Prometeo, per fare uno scherzo a quei bambaccioni curiosi e stupidi dei satiri: bruciò loro il pizzo.

Tutto qui il mito di Prometeo. Il mito della barba, e il mito con la barba.

ANNESSIONE DEL FUTURO

La Storia è venuta a prendere il posto di Dio, ci ripetono da ogni parte e con tanta insistenza da farci dubitare della integrità del nostro apparecchio uditivo. E quasi non bastasse una rivelazione cotanto portentosa, quando parlano di questa nuova divinità, la Storia, si affannano ad ammonirci di vederla non con gli occhi rivolti al passato, si bene puntati al futuro. Il futuro sarà così e così, ed è vano aspettarsi dal futuro sorprese che contraddicano le nostre previsioni.

In verità quest'annessione del futuro è alquanto conturbante per noi che a malapena comprendiamo e conosciamo il passato. Eppure se leggete gli scritti di questi padroni del futuro, dovrete rassegnarvi a vedere la Storia con una tesi in mano, e precisamente quella fa correre il mondo dietro le calcagna di Marx.

La certezza del domani e del posdomani, di tutti i domani e di tutti i posdomani, può piacere come punto enfatico in un discorso; ma nella Storia è cosa che farebbe ridere le pecore, se queste mansuete bestie sapessero ridere.

La Storia una cosa sola sa: che nel mondo non si avvera mai nulla. E poichè questo solo sa, questo soltanto può insegnarci.

PROGRAMMA IN DUE RIGHE

« Intendiamo difendere e illustrare la libertà più gravemente minacciata del nostro secolo: la libertà della riflessione critica e creatrice, ribelle alle propagande e alle parole d'ordine partigiane ». Queste parole si leggono accanto al sommario di una rivista straniera, nella quale gli intellettuali delle tendenze più varie si propongono d'illustrare la necessità di infondere vita al languente spirito critico, ch'è la miglior arma contro l'immensa truffa del pensiero controllato.

Bellissimo e santissimo proposito.

Avrei tuttavia preferito piuttosto che quei due epiteti, attaccati alla libertà di riflessione, fossero rimasti nella penna di coloro che hanno voluto trasmetterci un messaggio così patetico e sensato. Perchè difendere soltanto la riflessione critica e creatrice? Gli uomini rimbrecconiscono perchè non sanno più piegare l'intelletto per vedere quello che avviene in loro, se venga dal fondo dell'anima o dal di fuori. Tutti sappiamo tenere gli occhi aperti, sappiamo stare con tanto d'occhi, sappiamo aprire gli occhi all'amico; siamo tutto nella faccia, per mostrare meraviglia, stupore, ed anche stupidità. Esperti del mondo, perchè sempre ad occhi aperti, ignoriamo quell'intimo ripiegarsi su se stessi, quel riflettere, che ci fa fermamente attendere ad un pensiero, che ci fa chinare la fronte e abbassare le palpebre. La nostra malattia ch'è la malattia dell'epoca, è l'attenzione: il morbo degli occhi sempre aperti.

Varius

SOMMARIO

ROMA E BISANZIO

REVISIONE DI UN PROCESSO

All'attacco combinato del materialismo e dell'ateismo contro ogni presupposto cristiano l'età nostra è forse debitrice di questo doloroso e subitaneo risveglio che l'induce finalmente a ravvisare negli scismi che l'hanno menomata, le origini di una cocente disfatta. Reduce da avventurose esperienze tramutatesi in scacco trionfale, questa vecchia e stanca Europa sente il bisogno di unità ed è di questi giorni l'ammonimento severo proveniente da differenti ribalte, che addita la salvezza del vecchio continente nella riunione delle sue superstiti forze tanto in sede politica che sociale.

Ma su un piano più alto, quello religioso, questa stessa frattura tra gruppi di una stessa famiglia, che si vorrebbe cristiana, già da decenni è avvertita con più sofferta coscienza, da quando Leone XIII, lanciando una crociata per il ritorno delle vecchie comunità cristiane dell'Oriente, nel seno del grande ceppo cattolico, incoraggiava pure gli studiosi all'indagine sull'evoluzione delle chiese separate. Da allora, l'opera dell'ecumenismo, la causa sacra dell'unità ha visto sempre più impegnati larghi strati dell'opinione cattolica mondiale e non stupirebbe se più tardi siffatto movimento dovesse apparire — data l'ampiezza della sua risonanza — come il sintomo più nuovo e più significativo di questo XX secolo religioso.

Ciò che allora spingeva il Pontefice a sperare, era il fatto che nessuna differenza sostanziale separa l'Oriente dall'Occidente, a parte il domma del Primato di Pietro, nel quale elementi dottrinali sono inestricabilmente confusi con dati storici che vanno debitamente controllati.

Il successo di una siffatta impresa è segreto di Dio; ciò non toglie che la responsabilità dei cristiani sia chiamata in causa e spinta a preparare le premesse postulate da questa immensa speranza, cominciando, se non altro, a sgomberare il campo da quegli intralci che l'uomo stesso ha frapposti nel passato all'opera di Dio. Compito arduo ed irto di difficoltà. Da secoli ormai la chiesa d'Oriente, divorziata da Roma, prosegue da sola il suo cammino e in numerosi punti la sua evoluzione presenta linee di crescenza sensibilmente divergenti da quelle della comunità latina. La forza d'inerzia creata da tanti secoli di marcia solitaria ha originato, tra i due ceppi, diaframmi curiosi che impediscono alla luce di filtrare da una parte all'altra; diaframmi fatti di meschinerie, angustia mentale, mancanza di umiltà e reciproca carità, risentimenti e denigrazione. Questa vecchia abitudine di continuare a vivere senza conoscersi, alle antiche mai sopite, ha aggiunto nuove querele e continuato a costruire, in perfetta opposizione, una immagine deforme, che serve da schermo tra i vari gruppi cristiani e mantiene vive le divisioni.

Ciò che è ancora più grave: l'enorme potenziale accumulatosi di pregiudizi, passioni e critiche aspre ed esagerate, derivanti dallo spirito di corpo e dalle opposizioni storiche, vengono poi fatte rifluire nel campo delle idee. Nessuno oggi potrebbe sottovalutare le ragioni obbiettivamente serie d'indole dommatica, che stanno alla base della frattura tra i due grandi corpi cristiani; ma per lo stato d'animo sopraccennato, queste vengono a far blocco unico con ciò che è relativo, discutibile, degno quindi di critica e discussione.

Siffatta mancanza di discernimento tra ciò che è accessorio dall'essenziale, ha gravato e grava con tutto il suo peso per impedire illuminanti messe a punto, che avrebbero alleviato malintesi, consentito approfondimenti validi per la causa dell'unione.

La storia è qui chiamata ad un grande compito: a liberarci da una visione in cui la verità o il torto stanno da una parte, a ristabilire proporzioni, ad anticipare luce e serenità di giudizio, a dissolvere pacificamente enormi complessi di diffidenza ereditati da secoli di mancata coabitazione e conoscenza. E difatti da alcuni anni a questa parte, proprio in questo settore e per merito di studiosi cattolici, assistiamo a qualche cosa d'insolito: dal campo, dove sinora si nascondeva lo arsenale dei nostri pregiudizi, è cominciata a trapelare qualche luce, discreta ancora, ma significativa: la luce di una più grande verità storica, su fatti per giunta, che differentemente stabiliti o valutati a seconda del punto di osservazione, offrono maggior difficoltà alla causa dell'unione che non le stesse variazioni dottrinali.

Uno dei problemi che hanno reso disperata la posizione ed esasperato storici e teologi dell'Est come dell'Ovest per secoli, è la storia del patriarca Fozio. Pochi nomi nella storia del Cristianesimo hanno scatenato sentimenti così contradittori: l'Oriente lo ha onorato come un santo; l'Occidente vilipeso per aver scatenato le forze della dissenzione e dello scisma.

Eroe e vittima ad un tempo per gli uni, mostro di orgoglio ed ambizione ecclesiastica per gli altri. Quali strane coincidenze hanno mai potuto assommare sullo stesso capo tanto onore ed eccesso di vituperio? Da un trentennio i più noti bizantinisti si affannano a chiarire questo enigma della storia, ma i risultati più convincenti, nella revisione di siffatto processo, tra i più celebri negli annali ecclesiastici, sono stati raggiunti dallo storico cecoslovacco F. Dvornik (*Le scisme de Photius. Histoire et légende*. Paris 1950) di cui teniamo presenti le conclusioni.

Il nome di Fozio è al centro della storia bizantina del sec. IX. All'apice della trasformazione inaugurata al principio del sec. VIII dagli Isaurici, Bisanzio allora conosceva una splendida rinascita che dall'arena intellettuale si riversava in quella politica. Potente il sentimento nazionale, tanto da aspirare all'egemonia sui mondi latino e mussulmano. Della vita intellettuale della capitale era anima Fozio, l'uomo dal vasto sapere, che s'imponeva al rispetto di tutti, anche degli avversari più accaniti. Membro di una nobile famiglia, imparentato con la dinastia macedone, grande favorito a corte, aveva fatto della sua casa un salone letterario dove conveniva la classe dotta del suo paese. Ma egli viveva in periodo assai torbido per poter fare solo il letterato. Anni di lotte teologiche avevano creato un ambiente esplosivo dove le teste calde erano spinte ai confini del fanatismo religioso. Le persecuzioni iconoclaste avevano lasciato cicatrici profonde nell'anima della chiesa, e i due patriarchi del tempo, Metodio prima, Ignazio poi, non riuscirono a creare un clima distensivo tra i partiti in conflitto. Sopraggiunsero intrighi politici tra il partito dell'imperatrice Teodora da una parte, quello di Bardas e Michele III dall'altra, ne furono intrighi dai quali venne fuori il conflitto tra lo Stato e il patriarca Ignazio. Questi soccombette e fu destituito. Fozio, allora reggente della Cancelleria imperiale, fu chiamato a succedergli. Senonchè le opposizioni cui andò incontro la sua attività di patriarca, gli procurarono nemici tali che seppero rovinare per secoli la sua riputazione. Secondo la versione di costoro: Fozio era un senza scrupoli assetato di potere; tramò contro l'Imperatrice Teodora prima, ordì poi la rovina d'Ignazio per prenderne il posto; lo perseguitò anche, dopo il rifiuto da questo opposto di abdicare. Quindi tentò d'ingannare Niccolò I per farsi riconoscere come legittimo patriarca e non riuscendo nell'intento, issò la bandiera dello scisma da Roma. Solo quando Basilio I ebbe inflitto il meritato castigo al discolo Michele III e a Bardas, Fozio ebbe anche la sua parte. Fu detronizzato e condannato nell'VIII Conc. Ecumenico (869-70) che riabilitò Ignazio. Morto il rivale, riuscì a captare novamente la benevolenza di Basilio che gli restituì la sede; riuscì pure con mezzi fraudolenti — falsificandone le lettere — ad accaparrarsi l'approvazione del Papa. Ma Giovanni VIII non tardò a scoprire la soperchieria e scomunicò l'intruso che iniziò il suo secondo scisma. Esso, durato per tutto il sec. IX, oscurò anche il X, finchè non venne la frattura definitiva.

Questo narrano molte fonti contemporanee; ma la loro testimonianza è apparsa così irrefutabile, così convincente da imporsi in Occidente come vera storia per tanti secoli, da impressionare finanche gli stessi orientali in alcuni momenti. E questa sino ad oggi è stata la posizione cui hanno dovuto far fronte tutti gli studiosi di un periodo tra i più affascinanti e complicati della storia bizantina. Cosa c'è di vero?

Dvornik ha riesumato tutta la massa dei giudizi contradittori sul celebre uomo e non contento di un semplice esame dei testi del tempo, ha voluto seguire il filo di tutta la tradizione medievale per analizzare fattori nuovi che ad ogni periodo si sono aggiunti per oscurare i fatti, quali li troviamo negli scritti contemporanei a Fozio, e a creare un leggenda. L'A. parte dall'ipotesi che la storia di Fozio fu truccata nelle sue origini; il giudizio tramandato ai posteri fu una creazione degli avversari di Fozio. L'ipotesi è avvalorata dal fatto certo che a Bisan-

Continua a pag. 5.

Mario Scaduto

UN'ELEGIA ROMENA

SULLA DECADENZA DI ROMA

Fra i viaggiatori tedeschi che visitarono le terre romene nella prima metà del secolo scorso, vi fu anche J. G. Kohl, un etnografo originario di Brema, autore di tutta una letteratura di viaggi concernente i popoli e gli Stati d'Europa e dell'America del Nord; autore di cui mi sono occupato in seguito a segnalazione del prof. Claudio Isopescu.

Dalla *Storia dei Romeni per opera di viaggiatori* di Nicola Jorga, sappiamo che Kohl visitò nel 1838 la Bessarabia, dove avrebbe raccolto due canti popolari romeni; e dallo stesso Kohl (*Reisen in Südrussland* ed. I 1841, ed. II 1847) ho poi visto che l'etnografo tedesco nella stazione di posta di Sarazeni (Kohl scrive «Soreiana») scrisse, sentendolo da una contadina moldava, il testo di *tre* canti, che pubblicò in tedesco, citando solo il primo verso in romeno, con alfabeto e ortografia tedeschi.

Nel 1845, i fratelli Arturo e Alberto Schott, credettero che le sei poesie da loro pubblicate nell'introduzione alla raccolta di fiabe romene (*Walachische Märchen*, Stuttgart, Tübingen) fossero i primi «canti popolari» romeni pubblicati all'estero. Ma come si vede, prima di loro Kohl aveva raccolto personalmente quelle tre poesie, che i fratelli Schott si procurarono di seconda mano, pubblicandole in lingua tedesca, nel 1841.

Un anno dopo, l'etnografo tedesco intraprese un nuovo viaggio nel Sud-Est, questa volta verso le terre austriache e l'Ungheria, visitando in tale occasione anche il Banato romeno, dove non meno che in Bessarabia, il nostro Autore si interessò di canti romeni popolari. Nel Banato non ebbe più la fortuna di incontrare una bella romena come la moldava di Sarazeni che glieli cantasse in romeno, ed egli potesse scriverne il testo in tedesco, ma dovette ricorrere all'aiuto di un conoscente di Lugoj per procurarsi il testo romeno. Questo conoscente, certo tedesco, ricorse a sua volta a un romeno che sapeva il tedesco, e questo gli mandò col titolo «canto popolare» un'elegia il cui tema è l'*Italia* come patria d'origine del popolo romeno.

Kohl pubblicò la poesia in romeno e nella traduzione tedesca nel suo libro *Reise in Ungarn*, parte 2ª: *Das Banat, die Pusten und die Pfaltenzer* Dresden und Leipzig 1842, pp. 178-180, sotto il titolo descrittivo: «Elegia dei discendenti dei coloni romani in Dacia sulla rovina dell'impero romano». Eccone il testo:

Il sole luminoso ormai s'è coperto di nubi:
Del popolo romano s'è spenta la grandezza.
Tornerà forse un giorno sereno l'azzurro del [cielo
Che la stirpe romana non è morta in [eterno,
Son stati così grandi! son stati la gente [gloriosa,
La gran pianta romana dagli estesi ger- [mogli.
I più forti tra i forti guerrieri superbi e [indomati
Sotto l'armi dei quali gemeva tutto il [mondo.
Ed oggi che son essi? ahi cupo dolore e [sventura!
Fremienti, sotto popoli gemon d'altro li- [gnaggio.
Dov'è mai quella Roma che sempre dal [sangue dei figli
A lungo fu difesa, ed ora piange invano?
Ecco, t'abbiam perduta o patria dolcissima [al core
La spada dalle mani ci han strappata i [nemici.
Oh piangete, piangete piangete il più triste [dei pianti
Mai più vi sarà dato quello che già per- [deste.
E voi ossa, piangete e voi sepolcreti romani
Piangete noi stranieri sul nostro suolo [istesso.
Piangete per i tardi - nipoti da voi discen- [denti
Che in paesi lontani cercan fuggendo asilo.
Giovanetti e fanciulle altissima stirpe di [Roma
Del gran padre Romolo progenie valorosa,
Salgano sino al Cielo le grida del vostro [dolore
Perchè spenta nei secoli fu la gloria ro- [mana.
E voi colli piangete, piangete montagne su- [blimi
E voi fiumi e sorgenti scorrendo inver la [valle;
E voi pure uccelletti, vogliate accordare le [note
Dolorose del canto ai sospiri angosciosi.
O troppo bella Italia o terra dolcissima e [cara
Come t'hanno i nemici straziata da noi!
Più prodi non avrai che l'armi sian pronti [a brandire
Come gli antichi eroi, veri figli di Roma!
Più non vedrai tornare dal suolo di Grecia [in trionfo
L'esercito romano coronato d'alloro.
Nè vedrai più i pastori girare sereni pei [grassi
Pascoli riducendo all'ovile le greggi.
Nè più risuonerà la dolce zampogna nei [boschi
Nè la vaga fanciulla danzerà nella hora.
Oh mondo vano, o mondo, fallace che sempre [c'inganni
Tutta la tua grandezza è sogno passeggero!
L'alta gloria di Roma l'impero che fu si [potente
Com'erba inariditi, come fiori appassiti!

J. G. Kohl che conosceva il romeno solo entro i limiti delle sue nozioni di latino, italiano e francese, e che ignorava completamente la nostra modesta letteratura del 1840, accettò l'etichetta di «canto popolare» con cui la poesia gli era stata mandata, perdendosi poi in lunghe considerazioni — oggi di interesse puramente storico — per spiegarsi la genesi di una simile poesia presso i discendenti dei coloni romani nella Dacia. Prima di tutto, ricorda le elegie di Ovidio, che sarebbero passate di mano in mano e molto più tardi di bocca in bocca... Gli antichi Romani delle colonie Ulpia Traiani, Tierna, Napoca e Paralissum, avrebbero composto elegie simili, anche se non altrettanto ben riuscite quanto quelle del celebre poeta.

E' possibile che tali «vecchi canti» abbiano sopravvissuto alle dominazioni dei Goti, degli Unni, degli Avari e infine degli Ungheri e dei Turchi, e non è escluso che più tardi altri nuovi ne siano comparsi del genere di quelli vecchi, trattando della stessa «oppressione barbara» e dello stesso «splendore e decadenza della gloria romana»; ed è pure probabile che anche il nostro canto sia un «canto di dolore antichissimo», anche se la forma in cui ci è giunto sia di data più recente... Kohl vede nella sua esistenza una prova che «nella storia piena di peripezie dei Romeni» si è conservata «fino ai giorni nostri» *eine Römische Klage, ein Römisches Heimweh!*

All'etnografo tedesco sembra curioso il fatto che un popolo «perduto in un angolo della terra, deplori la decadenza di Roma», quando «sotto le rovine di Roma stessa, invano si cercherebbero simili *Klagelieder*». Però, continua il nostro Autore, la cosa si può spiegare, da una parte col fatto che l'antico splendore romano rimase, per Roma, nella forma nuova del potere papale, e dall'altra col fatto che i Daci posteriori, ossia i Romeni, piangono, come gli Ebrei nella cattività di Babilonia, più le sofferenze proprie che la rovina di Roma.

Curioso in ogni caso — insiste Kohl — che bisogni spostarsi sino ai confini orientali del già impero romano, per raccogliere dei «canti popolari» che ricordino la sua grande potenza!...

A proposito dei Daci, un Romeno gli assicurò che «presso i Daco-Romani odierni non esistono più "canti" che ricordino l'estinguersi della potenza dacica, Decebalo, Sarmisegetuza, etc. Queste cose, i Romeni le piangono più dolorosamente «perchè si considerano *discendenti puri di Roma*». Poco prima, scrivendo del ponte di Traiano sul Danubio, Kohl aveva notato la teoria di «un maestro romeno» — accennando certo a Petru Maior, di cui avrà saputo per la sua polemica con lo slavista austriaco Bartolomaeus *Kopitar*, — che «i Romeni derivano dai Romani più direttamente» con meno infiltrazioni etniche degli Italiani, che hanno subito l'influenza dello spirito germanico».

L'«Elegia romena» come ci è stata trasmessa da J. G. Kohl, solleva molti problemi di storia letteraria, non facili da risolvere nelle attuali condizioni di lavoro. Che non si possa parlare di «un canto popolare» è facile a vedersi, e solo la ignoranza di quel tempo della lingua e della letteratura romene potè far accettare a Kohl l'etichetta con cui la poesia gli era stata trasmessa. E' evidente — dallo stesso tema trattato — che ci troviamo di fronte a una creazione della scuola latinista, tanto più importante per la storia della letteratura in quanto questo grande movimento di idee della cultura romena fu assai poco produttivo nel campo letterario propriamente detto.

Chi sarà stato il conoscente di Lugoj che procurò a Kohl la poesia di cui ci occupiamo? Chi sarà stato il romeno che sapeva il tedesco e che mise a disposizione di Kohl anche la traduzione tedesca? Chi poteva essere l'autore di questa poesia di evidente fattura latinista? Di tutte queste incognite mi occupo in uno studio più particolareggiato che uscirà presto; qui voglio solo insistere sull'aspetto di attualità di questa creazione letteraria romena, che è rimasta finora per quasi undici decenni fra le pagine di un libro che il caso ha voluto non fosse aperto da nessuno dei compatriotti che furono in contatto più diretto con la cultura tedesca.

Quali che fossero le circostanze in cui questa poesia è giunta a vedere, nel 1842, la luce della stampa all'estero, è certo che non era una produzione corrente nella letteratura dell'epoca, perchè altrimenti non saprei spiegarmi come mai non l'abbia ricordata Mihail Kogalniceanu nel suo articolo sulla lingua e letteratura romena nel *Magazin für die Literatur des Auslandes* del gennaio 1837. Chiunque sia stato il suo autore, la decisione di rinunziare alla paternità di questa produzione per trasmetterla alle generazioni avvenire come opera anonima del suo popolo, assume un profondo significato storico; e non meno significativa è la circostanza che questa elegia, questo lamento collettivo di tutto il popolo dovesse essere scoperta, dopo più d'un secolo di oblio, in un'epoca di schiavitù e di soggezione allo straniero simile a quella che le diede origine.

Oggi, come un secolo fa, è tutto il popolo che, disperando del senso del mondo e della storia, piange, con accenti degni del Vecchio Testamento, la sorte di aver perso la patria, implorando gli avi romani, perchè piangano dai «sepolcreti».

«noi, stranieri sul nostro suolo [istesso»
noi, «tardi nipoti»
«che in paesi lontani cerchiam fug- [gendo asilo».

Emilio Greco: «Testa muliebre» una delle opere esposte alla Galleria R. Browse e Delbianco, a Londra

Piangano i colli, piangano i monti, i fiumi e le sorgenti, perchè la voce del Popolo salga fino al Cielo! Questo bisogno di solidarietà della Natura con la tragedia di un popolo intero, ha qualcosa del senso cosmico della Ballata popolare *Miorita*, cui ci richiama anche l'atteggiamento di amara *accettazione* di un destino implacabile: *il destino di orfani in mezzo a un mondo estraneo e nemico!*

D. C. Amzar

● La più antica biblioteca degli Stati Uniti è quella della Harvard University di Cambridge, nello Stato del Massachusetts. Fondata nel 1683 e dotata allora di 400 libri in tutto, essa contiene oggi oltre 5.400.000 fra volumi ed opuscoli.

● La Fondazione Ford ha stanziato la somma di 300.000 dollari perchè venga compiuto uno studio completo ed esauriente sugli scopi degli Istituti universitari americani. Tale studio dovrà permettere alle diverse università di compiere, alla luce della psicologia, della sociologia nonchè della storia e della filosofia, un esame approfondito di quelle che sono le loro origini e le ragioni per cui esse esistono nonchè dei loro programmi e della loro organizzazione.

POESIA PORTOGHESE MODERNA

EÇA DE QUEIROZ

Quel certo interesse, anche se non sistematico, che si ebbe occasione di rilevare recentemente (v. «Idea» n. 22) per la poesia portoghese moderna, in Italia, lo si può rilevare anche per la prosa. Benchè, per una letteratura poco nota come la più occidentale d'Europa, sia venuto un po' di moda, fra i traduttori, dare l'impressione più o meno implicita che ognuno di essi incominci *ab ovo*, sarebbe fuori di luogo che qualcuno ora affermasse che fra noi siano ignote la figura e l'opera del maggior romanziere di quella letteratura, Eça de Queiroz (1845-1900).

La prima traduzione italiana di un suo romanzo, *A Reliquia*, risale infatti a ormai quarant'anni, essendo uscita nel 1913, pei tipi dell'editore Carabba di Lanciano, per opera di Paolo Silenziario, con un'utile notizia di Luigi Siciliani. Tennero dietro ad essa, fino a prima dell'ultima guerra, almeno cinque altre traduzioni (due, di uno stesso romanzo): quelle di *O Mandarim*, ancora pei tipi di Carabba, per opera di Giulio de Medici e Gilberto Beccari; di *A illustre Casa de Ramires*, a Foligno; le due di *A Cidade e as Serras*, a Firenze l'una (La Nuova Italia), per opera del già menzionato Giulio de Medici, a Torino l'altra (U.T.E.T., 1938, nella collana «I grandi scrittori stranieri» del Farinelli), per opera di Camillo Berra; e infine di *O Crime do Padre Amaro* a Milano (1935, nella mondadoriana «Biblioteca Romantica», diretta dal Borghese), per opera di Giacomo Prampolini: certamente la traduzione, insieme a quella del Berra, più felice dal punto di vista letterario.

L'apparire, in questi giorni, della traduzione di un sesto romanzo del grande narratore realista, quella di *O Primo Basilio* (*Il Cugino Basilio*, edizione integrale — ma ormai è proprio necessaria una precisazione del genere? —, trad. e introd. di Laura Marchiori, Milano, Mondadori, 1952), fa comunque riandare, di riflesso, chi si occupa di studi iberici, a quello che può essere rimasto, nella curiosità del lettore italiano per quel romanziere, di quanto tale lettore abbia potuto avere dai traduttori, sopratutto nei riguardi dei valori d'arte di quell'opera e delle interpretazioni che la critica le ha dato di volta in volta, a seconda delle circostanze di tempo e di luogo in cui essa si è manifestata.

La nuova traduttrice, alle prese con uno dei romanzi unanamente più audaci e artisticamente più perfetti del verismo europeo, cerca a sua volta di «fare il punto» dello stato attuale dell'atteggiamento portoghese nei riguardi del proprio maggiore romanziere; e appare dalle sue pagine introduttive una conoscenza discreta, anche se non completa, e se non sempre esatta, della reazione psicologica e critica dell'anima portoghese allo scrittore che, con una arte finissima ma implacabile, mise a nudo gli aspetti inerti e più o meno nascostamente viziati della vita del proprio paese, prendendone particolarmente di mira la società cosidetta borghese. Palesemente calcando alquanto le tinte su quello che pare alla traduttrice l'ancora esistente, e più o meno velato, «risentimento» portoghese verso Eça de Queiroz, in nome della pretesa mancanza, da parte di lui, di patriottismo e di morale, essa si preoccupa di tentare una storia sommaria della critica portoghese su Eça de Queiroz; e si manifestano in tale tentativo una certa confusione e una certa arbitrarietà di accostamento di personalità portoghesi, la citazione dei cui giudizi potrebbe dare, in Italia, l'impressione di una concordanza pressochè plebiscitaria di apprezzamenti negativi sul romanziere, se non apparissero, dai nomi di cui l'introduzione si vale, persone le più svariate nel tempo, nell'attività, e nelle capacità critiche: da Pinheiro Chagas, non più che mediocre poligrafo di un romanticismo in ritardo, a Teófilo Braga, fecondissimo e infaticabile ricercatore erudito dei documenti delle manifestazioni della cultura nazionale, ad Alberto de Oliveira, poeta, a Fidelino de Figueiredo, storico della letteratura di sensibilità moderna — benchè parzialmente compromessa da residui di metodologia non più attuale — ed Antonio Ferro, uomo politico. Per quanto difettosa e tuttora incerta sia la critica letteraria portoghese — e nessuno lo vuole qui mettere in dubbio — si può senz'altro affermare che peccherebbe contro giustizia chi volesse oggi presentare la reazione critica di quel paese ad Eça de Queiroz senza tener conto di connazionali suoi studiosi odierni, molti dei quali, nei riguardi di lui, si sono esplicitamente preoccupati e si preoccupano di comportarsi secondo quanto il romanziere stesso ebbe occasione di scrivere: «Il metodo del critico penetrante che studia un romanziere non differisce dal metodo del romanziere che studia un personaggio»: nel ricchissimo materiale bibliografico che in occasione del recente centenario della nascita del romanziere è andato apparendo in Portogallo, accanto agli scritti di immancabile superficialità commemorativa, o di meschina ristrettezza mentale polemica — e molti ce ne sono —, se ne possono anche leggere di quelli che documentano un serio passo in avanti nell'esame dell'opera anche di questo romanziere, alla stregua di propositi obiettivi e di maturità critica: lo documentano, fra gli altri, *O realismo de Eça de Queiroz e a sua expressa artística* di M. Paiva Boléo (Lisboa 1951, pp. 42), e *Eça de Queiroz - O Homen e o Artista* di J. Gaspar Simõ s (Lisboa 1945, pp. 668).

Si vuol dire, con queste considerazioni, che se una abbastanza diffusa istintiva ma allo stesso tempo comprensibile tendenza portoghese richiama l'attenzione anche sui romanzi dell'ultima fase di Eça de Queiroz, nella quale il crudo realismo del romanziere andò calando sulle nudità psicologiche della propria arte un lieve velo lontanamente idealistico ed eticheggiante, tale evoluzione dell'autore non appare sufficiente per definire *A Cidade e as Serras* «una delle opere meno significative», a proposito della quale si sarebbe «divulgata all'estero, per spirito nazionalistico, l'opinione che fosse invece il suo capolavoro».

Ma si vuol precisare, allo stesso tempo, detto questo, che *O Primo Basilio*, che compare ora per la prima volta al lettore italiano — e il cui teatro di azione è il peccato di adulterio di una sposina della bassa borghesia con un cugino senza scrupoli, che sotto le apparenze della passione la disorienta e la seduce, per la vanità, e per il gusto di sedurla —, rivela doti eccezionali nella capacità di dare da un lato l'impressione che tutto proceda in un certo senso, verso il diletto dell'avventura peccaminosa, alle spalle degli uomini e delle cose, e dall'altro la sensazione inafferrabile ma sempre presente che tutto invece precipiti fatalmente nel senso opposto, verso la catastrofe (la sciagurata protagonista finisce per morire, uccisa, più che dal rimorso per la propria disonestà, dall'angoscia a cui l'hanno condotta le circostanze: una lettera dell'amante caduta in mano al marito, e il tormentoso stillicidio del ricatto quotidiano di una creatura perversa, la domestica Juliana).

Il maggiore riserbo dell'ultimo Eça de Queiroz nei riguardi delle debolezze e delle colpe della vita non basta da solo perchè si additino i suoi ultimi romanzi da *A illustre casa de Ramires* a *A cidade e as serras*, come i migliori anche artisticamente; ma non è certo neppure un motivo sufficiente perchè si accenni ad essi come agli artisticamente peggiori.

Giuseppe Carlo Rossi

"LA MAREA,, DI GIRONELLA

Chi ricorda il giovane vincitore del «Premio Nadal» 1946, sa che José M. Gironella è scrittore autodidatta, passato attraverso l'esperienza di vari mestieri, oltre che quella di combattente nella guerra civile spagnola.

Abbiamo conosciuto il Gironella allo Istituto spagnolo di lingua e letteratura in occasione di una sua recente conferenza sulla attuale narrativa europea. L'autore del premiato «Un hombre» ha allora espresso il concetto dello scrittore non come l'erudito che tutto sa, ma come l'ignorante nell'accezione più pura del termine, che di fronte a ogni cosa apre gli occhi per la prima volta. L'atteggiamento di curiosità vergine, che concorda col suaccennato autodidattismo del Gironella offre certamente lati positivi, ma non manca di prospettarne anche di negativi. Questi autodidatti sono spesso unilaterali nei confronti di scrittori ugualmente dotati di spirito di osservazione, ma insieme di cultura accademica, cosicchè quello scoprire le cose dà loro un aspetto animato sì, ma talora grottesco, di anacronistici pionieri del quarto continente.

Contro tale pericolo un solo antidoto può valere: un forte intuito che dal suo centro si governi ed ampliamente si dirami verso le profonde radici umane. E' il caso di Gironella, narratore di razza, guidato da una infallibile natura intuitiva che lo fa sottilmente penetrare in personaggi disparati, uomini e donne odierni, ma che non per questo sembrano respingere alle loro spalle il grosso bagaglio di vita della vecchia Europa.

Oserei chiamare il Gironella europeista, non tanto per quel suo divagare della conversazione sui grandi autori europei, dai francesi ai russi, sentiti più con spirito poetico che critico, quanto per quel suo disinvolto ambientare i romanzi in Francia, o in Ispagna, o in Germania, e talora in Italia e in Irlanda. Ma questo non significherebbe niente, abituati come siamo alle corrispondenze dei nostri inviati speciali. Solo che il Gironella, come non è critico, neppure è giornalista, abbiamo detto che è narratore di razza. Della razza di un Tolstoi, per psicologia, o di un Zola per verismo, degno di un Hesse, di un Wiechert e di un Gheorghiu, per la comune rivendicazione dell'umano valore contro la mediocrità, la violenza, e la macchina.

Dei romanzi ora ci perviene «La marea» in edizione spagnola (Revista de Occidente - Madrid), mentre quasi contemporaneamente si è pubblicata l'edizione francese, a cura di Francis de Miomandre.

Il romanzo ha per sfondo la Germania nazista dal '38 al '45. La marea è lo eterno flusso e riflusso storico, che inghiotte il destino d'una nazione ed è simboleggiato nel libro, dalla storia di una famiglia tedesca. Perciò protagonisti sono Adolfo, il marito architetto, ed Enna, la moglie, ispettrice militare nazista, e Gustavo, poeta, attorno a cui si muove una folla di personaggi minori, tutti essenziali e delineati con mano maestra. Ma la vera protagonista è la Germania nazista e fanatica, di cui massimo simbolo è l'ambiziosa e materialista Enna, che ciecamente avanza verso la propria catastrofe, e in essa coinvolge la sorte del marito. Moderna sorella della biblica Giuditta, Enna ha un più vicino modello in Madame Bovary e, per quanto simbolo di un popolo, non poteva essere più concretamente e individualmente rappresentata. A lei il Gironella ha prestato uno spirito così complesso, da farci ritenere che, a parte le indubbie derivazioni nicciane di superumanesimo, mai egli avrebbe potuto toglierlo ad altri con l'osservazione, ma solo attingere alla propria esperienza psicologica, così come precisamente fece Flaubert per Emma Bovary.

Eppure un'altra figura, quella del poeta, riscuote senz'altro tutta la simpatia del Gironella che, di fronte alla rovina causata da errori di regimi totalitari, ha voluto salvare nella persona di Gustavo il sentimento della fede in Dio e nei popoli. E' significativa la cura dedicata a questo personaggio sensitivo e idealista, la preoccupazione di segnarne le tappe evolutive, le conquiste intellettuali e le conversioni sentimentali, in cui l'oggettivismo del narratore non è alieno da un velato soggettivismo autobiografico.

Frasi come: «Entonces crees que los políticos son poetas?» «Los convencidos y de buena fe si ademas héroes», oppure: «Gustavo comprobó una vez más que el heroísmo no es privativo de ningún país. Ni de Alemania, ni de Polonia, ni de Finlandia», se possono accusarsi di lirismo, hanno un loro contenuto valido di umanità che conferma la nostra ardita attribuzione di europeismo al Gironella.

Insieme alla sottile delineazione dei caratteri procede il variato intreccio delle recenti situazioni politiche, da tutti più o meno conosciute e vissute. Ma, forse fidandosi di questo fatto, il Gironella ha qui usato uno stile più da bollettino di guerra che da romanzo. Non che gli chiedessimo di trasfigurare i fatti, come ha fatto il nostro Malaparte, ma almeno di descriverli in una forma più sorvegliata. Difetto che non intacca la nobile qualità di narratore del Gironella, ma forse procede da errori quantitativi di metodo: le trecentottantaquattro pagine sono state scritte di getto in meno di due mesi, come si legge nella nota aggiunta in fine, secondo il metodo di lavoro che lo stesso scrittore ci ha rivelato, quando gli abbiamo chiesto se partecipasse alla vita mondana e notturna di Parigi, sua attuale residenza. «Passo mesi di lavoro nella mia stanza — egli ha detto — alternandoli con altri di vita attiva e mondana in mezzo alla gente». Senza dubbio in questi ultimi il Gironella ha modo d'immagazzinare l'energia creativa che con tanta veemenza, ma troppa velocità, esplode nei suoi romanzi.

Mariella La Raja

EROS DI LEONARDO

Nel vario atteggiarsi degli interessi della critica intorno alla personalità di Leonardo in questo anno dedicato al Vinci, veniva tenuto in serbo, quasi per studiato proposito, un argomento che aveva trovato nella critica romantica ma più ancora all'insegna della Psicanalisi singolare fortuna: quello degli amori dell'artista-scienziato, o per meglio dire dell'amore nell'« uomo » Leonardo.

Se ne era fatto cenno per brevi allusioni e in tono conversativo, quasi sempre con un ammiccar d'occhi, lasciando intendere che molto ci sarebbe stato da dire e, se non se ne parlava esplicitamente, ciò avveniva per una sorta di rispetto dell'alta e quasi inaccessibile figura del Vinci.

Per suo conto quarant'anni fa, come avrebbe fatto per Michelangelo, Freud aveva considerato il lato amoroso dell'artista quale argomento interessante e quasi « clinico » fino a trattarne nel saggio nel « Ricordo giovanile » di Leonardo, addirittura in modo determinante per la personalità leonardesca, giungendo, come si sa, a singolari e non accettabili deduzioni che, comunque, diventano arbitrarie quando pretendono di servirsi delle opere d'arte come documentazioni di una particolare struttura psico-fisica, essendo l'arte creazione libera della fantasia e non traduzione di aspetti fisiologici più o meno dimostrabili.

Aleggiava, dunque, attorno a Leonardo, favorito dal suo naturale riserbo (non soltanto limitato a questa zona della sua psiche) un alone misterioso che facilmente poteva dar luogo a romanzesche ed ambigue allusioni. Né, per la verità, mancavano spunti documentari da servire di rincalzo alle moderne ipotesi biografiche, giacchè fin dal tempo di Leonardo c'era gente che lo sorvegliava nella sua vita privata e, come avverrà per Michelangelo, andrà sussurrando maldicenze sul suo conto.

Giovanissimo, ancora, infatti, a ventiquattro anni, il 9 aprile 1476, Leonardo viene accusato con altri, presso gli « Ufficiali di notte » che vigilavano sul buon costume, in Firenze.

Gli accusati furono prosciolti due mesi dopo, nè sappiamo se fossero lasciati liberi in attesa dell'assoluzione o se anche Leonardo (il che pare difficile) assaggiasse la prigione.

Su questa « vita segreta » dell'artista-scienziato, si è tessuta via via una fitta e intricatissima rete, tenacemente tenuta in piedi dalla convinzione (serpeggiante negli studi biografici sulle grandi personalità) che all'eccezionale natura dei geni corrisponda assai spesso un'altrettanto eccezionale comportamento, tanto più quando si tratti di figure di un tempo considerato da molti nella versione romantica « al di là del Bene e del Male ». C'era poi, per Leonardo, il sogno infantile « del nibbio » sul quale l'artista aveva insistito anche allegoricamente con tanta evidenza da richiamare su di esso l'attenzione di chi appunto dal materiale dei sogni trae le maggiori indicazioni « determinanti » della personalità.

Ne era, così, sorta ancor più l'immagine d'un Leonardo solitario anche per mancanza d'affetti, dominato, in segreto, dalla nostalgia del dolce sorriso di Caterina, la sua vera madre dalla quale Ser Piero l'ebbe figlio illegittimo: un Leonardo senza amore di donna, spinto a proiettare nell'arte questo suo desiderio.

Ora su tutta questa materia, di per se stessa quanto mai adatta a favorire le più strane e fantasiose ricostruzioni, si leva, per equilibrio di trattazione e spontanea poeticità il libro di Giuseppina Fumagalli: « Eros di Leonardo » (Milano, Garzanti, 1952): libro quanto mai attraente, ma non certo per la scabrosità del tema, giacchè l'autrice, della quale sono giustamente apprezzati gli studi sul nostro Cinquecento e in modo particolare quella geniale antologia critica « Leonardo omo sanza lettere » (di cui è pronta la sesta edizione presso Sansoni) rivela ancora una volta l'altezza morale della sua cultura e la tendenza spontanea alla sensibile valutazione dell'arte come tale riuscendo a districare più d'un modo complicato (i « nodi » di cui si compiaceva Leonardo disegnatore emblematico) dell'anima leonardesca.

E non è a dire che l'autrice vada coprendo di pietosi veli (del resto non necessari) le circostanze delicate che appartengono alla vita amorosa di Leonardo: tutt'altro. Nelle sue pagine si vedono apparire anche le sfumature più riposte della complessa psiche leonardesca: quel suo ritrarsi in solitudine e quel modo brusco, reticente, di annotare poche frasi lì dove ci aspetteremmo (noi moderni, insaziabili di curiosità e di biografismi) confessioni analitiche e addirittura esami di coscienza; ma dal libro assai ben condotto, la figura di Leonardo si affaccia quanto mai verosimile e, ciò che più conta, in accordo con le sue aspirazioni artistiche, quasi condotta per mano dal suo Demone verso l'ultima conclusione, suggellata dal sorriso invitante (non senza arguzia) del « San Giovannino » del Louvre.

Giovane alla scrittrice la sua natura d'artista e la vasta, approfondita, appassionata conoscenza del mondo leonardesco nel quale la sua indagine si muove ormai affrontando direttamente i manoscritti del Vinci, alla più completa lettura e interpretazione dei quali ella ha validamente contribuito.

Nell'atto di chiudere il libro nel quale, con equilibrio e serenità, sono state affrontate tante questioni relative alla vita intima di Leonardo, ai suoi rapporti con i famigliari, al « romanzo » di quel Salai che rappresentò forse l'affettuosa nostalgia di paternità in quest'uomo irriproducibile e quindi senza prole (ma proteso verso l'espressione piena e totale della vita), tutta una zona in penombra del mondo Leonardesco riceve la giusta luce talvolta direttamente, talvolta di riflesso, proprio secondo un procedimento caratteristico dello stesso Leonardo: il titolo del volume viene così a giustificarsi anche come sottintesa polemica contro le compiacente ambiguità in cui letterati e psicologi talvolta sono caduti e se per alcuni in quella penombra si annidava la « Libido » di Leonardo per l'autrice in quella zona e in tutta la vita di lui splende « l'Eros ».

Con indagine acuta, non priva di femminile delicatezza, la Fumagalli esamina gli sviluppi del sentimento amoroso in Leonardo quali si manifestano o si indovinano nelle varie contingenze della sua vita: vita che muove dalla solitudine (nella quale pure è vagheggiata la giovanile grazia della donna), e si conclude in essa, nella smagata e quasi filosofica visione del mondo, tuttavia increspato dal sorriso, interna necessità del sentimento. Qua e là s'affaccia, prendendo consistenza, come sottile e tenace oggetto d'amore per Leonardo, la figura di quella Cecilia Gallerani, favorita di Ludovico il Moro alla quale, ancora giovinetta, Leonardo fece tra il 1483 e il 1485 un ritratto: molto probabilmente, per noi, la stupenda « dama dall'ermellino » di Cracovia da considerarsi opera vincitana di quegli anni e veramente tale da corrispondere anche alla « età sì imperfecta » nella quale ella confessava ad Isabella d'Este d'essere stata ritratta dal grande pittore.

Le opere d'arte in esame come testimonianza della presenza attiva dell'Eros in Leonardo non perdono per questo la loro validità estetica: in alcuni casi, forse, assumono maggior significato, perchè rivelatrici (nella loro incompiutezza) dell'intimo motivo dell'artista; così gli studi, gli abbozzi per la « Madonna del Gatto » o per quella « del fiore » non solo assumono valore in quanto ricerca dinamica e continua tensione verso la raffigurazione impressionistica dell'attimo fuggevole (cosa nuova al tempo di Leonardo) ma ci mostrano nell'artista « il pittore poeta della ingenuità felice di vivere » che già si tramuta e si complica nella « Adorazione dei Magi » non finita, di Firenze.

Sorge, d'ora in poi, nell'arte di Leonardo, un più profondo ideale femminile: quello che nella « Vergine delle Rocce » è come velato nel dolce viso della Vergine di sottile e presaga malinconia: « il viso più intenso di spiritualità accorata che il Vinci abbia creato, capolavoro sorto dalla evocazione e » scrive l'autrice « oserei dire dall'assaporamento di una lunga struggente tristezza materna ». Ma proprio a proposito della « Vergine delle Rocce » interpretandone la composizione in rapporto ai valori sentimentali, ci sia permesso di dissentire alquanto dalla rievocazione che, con amorosa attenzione ne fa la Fumagalli: giusto, quel che ella scrive delle mani che « ... parlano anch'esse » ma la destra della Vergine non posa sulla spalla del piccolo Gesù: « come volesse — ma non può — trarlo e stringerlo a sè per rapirlo al previsto destino » perchè ci sembra evidente che il bimbo sul quale la Vergine posa la mano non sia Gesù Bambino, ma il San Giovannino. Gesù è l'altro, presso l'Angelo, in atto benedicente: e appunto perciò l'altra mano della Vergine non è « quasi esitante tra il benedire e il respingere sospesa su San Giovannino » ma chiaramente in atto di protezione sul capo del Figlio, tanto è vero che nell'esemplare di Londra di Ambrogio De Predis, contemporaneo a quello autografo del Louvre, al fanciullo è assegnata la lunga, esile croce di canna, attributo del Precursore.

Anzi, dal confronto con le due pitture che si contesero, com'è noto il primato per molto tempo, scaturisce una interessante conclusione che può avere qualche importanza anche per l'Eros di Leonardo.

Tra le molte varianti compiute nel quadro di Londra si nota quella, assai palese, dell'abolizione del gesto indicativo dell'Angelo e della riduzione del suo volto ad una espressione di dolce, ma generica compunzione religiosa provocata dagli occhi abbassati. Dov'è finito quel volto angelico (di Angelo o di Angela?) del dipinto del Louvre splendido esemplare del potere stimolatore dell'Eros di Leonardo nel creare tipi di ideale e umanissimo fascino? Su quel volto la Fumagalli scrive una delle sue pagine più eleganti ed efficaci (pag. 183); ma certo a qualcuno, quando si potè finalmente vedere il quadro terminato, quel volto non piacque (o piacque troppo) e nella riduzione « ufficiale » (quella di Londra) ogni possibile ambiguità fu cancellata.

Eppure nel quadro del Louvre l'Angelo aveva una ben alta e necessaria funzione nell'intenzione di Leonardo: esso, richiamando il fedele col suo irresistibile sorriso, gli indica il piccolo San Giovannino che, inginocchiato, riconosce Gesù e l'adora, mentre Gesù Bambino lo benedice: sembra dirci, questa dolcissima ed eloquente immagine: « Fa altrettanto anche tu... ».

Era questo un coraggioso e quasi inaudito protendersi d'un personaggio del quadro fuori dei limiti del mondo a lui assegnato, un invito, insomma a far partecipare la vita stessa, nella sua immediatezza, alla vita ideale del dipinto: così il ciclo leonardesco si chiudeva: partito dall'esperienza della realtà quotidiana, trasumanata nell'arte, il motivo ispiratore, da questa dimora, si profondava nella vita, in un moto continuo di sentimenti e di desideri.

Valerio Mariani

Leonardo: Cecilia Gallerani

● La Direzione del periodico « Battaglia Letteraria » bandisce per il corrente anno un concorso per un Premio indivisibile di L. 100.000 da assegnarsi ad una poesia a tema libero che non superi i 40 versi.

Possono concorrere al Premio, con una o più liriche purchè assolutamente inedite in volume e mai premiate in precedenti concorsi, tutti i cittadini Italiani residenti in Patria e all'estero. Ciascuna lirica deve essere firmata dall'Autore e deve indicare chiaramente nome, cognome e paternità col preciso recapito; deve inoltre essere accompagnata da L. 200 per tassa di lettura e pervenire al direttore, dott. Luigi Vita, della rivista - Sezione concorso - via Canova isol. 481 n. 3, Messina, in nove copie dattiloscritte entro il 31 ottobre 1952.

Il Premio sarà assegnato con apposita cerimonia in Messina entro la prima quindicina di dicembre 1952.

La poesia vincitrice sarà pubblicata sulla rivista « Battaglia Letteraria » con i vari giudizi della Commissione.

Al secondo classificato sarà rilasciato dalla giuria del Premio un « Lauro Zancleo » mentre le prime 10 poesie saranno pubblicate periodicamente sulla rivista.

Le liriche non premiate potranno essere restituite all'Autore, su richiesta, con tassa a suo carico.

La Giuria del Premio è composta dai seguenti scrittori: Garibaldo Alessandrini, Aldo Capasso, Luigi Vita, S. Papalia Jerace, Federico De Maria, Antonio Costa, Giulio Cogni, Vincenzo Mascaro, Amedeo Ugolini, Claudio Allori, Gemma Licini, Alfio Mangiameli.

● Quadrante Italico lancia anche quest'anno un gruppo di concorsi per la poesia e la narrativa, dotati di L. 200.000 di premi.

Possono concorrere poeti e scrittori italiani residenti in Italia e all'estero, che però non abbiano mai vinto premi.

Il Concorso *A* è per una lirica, di tema libero; quello *B* per una Raccolta di Poesie; quello *C* per una Raccolta di Novelle e quello *D* per un romanzo.

I dattiloscritti, in unica copia, con firma ed indirizzo ben chiari vanno spediti, a Quadrante Italico - Bergamo non oltre il 15 luglio 1952.

Per il Concorso *A*, tassa di lettura L. 200, per gli altri L. 500.

Chiarimenti e bando a richiesta.

● Corrado Pavolini sta curando per l'editore Gherardo Casini una grandiosa raccolta in due volumi di tutti i capolavori del Teatro d'ogni tempo e d'ogni paese, con particolare riguardo ai *valori spettacolari* dei capolavori stessi. In *Tutto il Teatro* — questo il titolo della raccolta — il Romanticismo francese sarà rappresentato dal famoso *Hernani* di Victor Hugo, tradotto in versi dal nostro collaboratore Renato Mucci.

● Il Sindacato Nazionale Autori Drammatici, in accordo con le Associazioni degli autori S.I.A.D. o O.N.A.S. (Società Italiana Autori Drammatici e Ordine Nazionale Autori Scrittori), sta promuovendo un'azione di protesta per la mancata assegnazione del premio per il teatro, della Fondazione Feltrinelli, da parte della Accademia Nazionale dei Lincei. Com'è noto, infatti, sono state premiate la letteratura narrativa e la critica, rispettivamente in Thomas Mann e Marino Moretti, in Ramon Menendez Pidal, Ferdinando Neri ed Emilio Cecchi, ma i premi per il teatro e la poesia, ch'erano riservati a cittadini italiani, non sono stati assegnati.

MOSTRA A ROVERETO

Al paese di Amleto Del Grosso, sull'alto Lago Maggiore, forse qualcuno pensa che egli abbia affogata la sua vita d'artista in un vecchio borgo di contrabbandieri. Invece, questo solitario pittore, è dei più europei che la giovane pittura italiana possa allineare. E non per facile adesione alle correnti oltremontane, ma per una profonda e sincera partecipazione al travaglio espressivo e allo spirito di ricerca delle più concrete esperienze attuali.

Dire, in occasione di questa mostra, che Del Grosso ha finalmente trovato una maniera che lo soddisfi o una scoperta che lo definisca, sarebbe un anticipare (se non travisare) il significato stesso della sua pittura, la quale vive proprio d'un continuo proporsi di problemi e di frequenti felici soluzioni. Egli si esprime per capitoli, e quello che ora ci è offerto in esame è certo uno dei più conclusivi della sua pittura.

Per chi conosce Enotrio Mastrolonardo come poeta, questi acquarelli possono sembrare soltanto un approfondimento o una dilatazione del suo mondo poetico, forse la estensione di un ritmo largo e compiuto che nella lirica aveva già trovato il suo primo appagamento. Ma ad un'attenzione che partisse invece dai dati intrinseci di questa pittura, risulterebbe inutile ogni convalida letteraria, tanto appare libera, piena e diretta questa *altra* facoltà espressiva del Mastrolonardo.

Il motivo ispiratore è certo unico perchè l'emozione poetica ha sempre un nucleo indifferenziato d'origine, ma la versione pittorica — in questo caso — pare aver trovato nella sostanza del colore e nei valori della composizione una rara autenticità espressiva - (*P. Chiara*).

FRANCESCO ESPÍNOLA

Nato in San José de Mayo, Repubblica dell'Uruguay, Espínola è uno dei più vigorosi prosatori della nostra attuale generazione di scrittori. E' ascoltato e seguito dai giovani sui quali esercita un vero magistero.

Nella confusione che la varia letteratura europea e nord-americana — molto letta e spesso imitata — suole creare nei paesi ispano-americani, Espínola rappresenta una caposaldo di autentica nazionalità. Senza disdegnare l'insegnamento dei nostri maggiori, egli concentra il suo interesse, e con ragione, nelle cose della nostra terra e, specialmente, nelle vicende dell'interno meno influenzate dal cosmopolitismo della nostra capitale, la costiera Montevideo, dove Espínola da alcuni anni vive.

Egli coltiva soprattutto il racconto breve, benchè sia stato un suo esteso romanzo: « Ombre sulla terra » quello che maggiormente gli procurò la fama e dette a conoscere il suo nome. Un unico tentativo teatrale con « La fuga nello specchio » non ebbe seguito, nonostante il profondo interesse che suscitò la sua originale maniera di affrontare le scene.

Si può dire che la letteratura uruguaiana si divida — come tutta la letteratura sud-americana — in due correnti: quella che s'ispira a tutto ciò che di pittoresco hanno le regioni rurali, sotto certi aspetti ancora semibarbare, e quella europeizzante intorno a temi cittadini. La prima — forse più veridica e più umile dell'altra — non è generalmente (esclusi pochi grandi nomi) che una pittura di costumi vivace, ma poco profonda. La seconda, più ambiziosa e meno efficace, cerca di trattare il nostro mondo un poco *sui generis*, come se fosse una parte del mondo europeo, col pericolo di suscitare un certo senso di artificiosità. Espínola combatte nobilmente l'una e l'altra tendenza e sono oggi molti quelli che lo seguono in questa impresa più vera e più spontanea ed allo stesso tempo più profonda.

Espínola affrontò nel suo primo libro « Razza cieca » l'aspetto drammatico della nostra vita rurale, a volte grottesco, a volte cruento, spesso ingenuo. Un accento virile con un senso di tragedia antica pervade queste pagine; senso che ben si confà al valore ed alla barbarie che mostrarono le sanguinose epopee della nostra incerta formazione nazionale. Più tardi in « Ombre sulla terra » s'interessò non più alle vaste praterie percorse in lungo e in largo da « gauchos » centauri e da bestiame brado, ma alle piccole città ed ai paesi dell'interno, ancora creole, ancora adagiate in una atmosfera semicoloniale, lontane dalla rumorosa capitale dalla popolazione cosmopolita. E su questa materia affrontò il romanzo psicologico, fondato su radici profonde ed umane. Ma non cercò in queste piccole città (e precisamente nella sua) — come facevano gli scrittori del secolo passato — la casa gentilizia che, male ridotta, ci avevano lasciato in eredità i conquistatori spagnoli, nè la classe sociale indurita in un dubbioso e precario lignaggio vicereale, nè il suburbano quartiere di negri ex schiavi, di mulatti e di figli di indiani che gli avrebbero offerto — come in effetti continua ad offrirlo a molti scrittori il facile ed abusato pretesto caro a coloro che confezionano stampe di maniera: no: egli situò la azione del suo romanzo in quel miserabile, segreto e doloroso punto di confluenza che è il postribolo, che, per il fatto d'essere un punto di confluenza della popolazione maschile e d'interesse per quella femminile, quasi come chiusa in un harem e perciò gelosa, gli offriva una docile ed abbondante materia nella quale plasmare i suoi personaggi. Centro vitale e falsamente anonimo, il postribolo si converte nel romanzo di Espínola in un punto dove si concentrano e da cui si irradiano vari personaggi e, soprattutto, nel luogo geometrico della complessa, angosciata e vacillante psicologia del protagonista.

Con tono a volte drammatico ed a volte romantico, Espínola dipana la complicata matassa del cuore umano, agitato dalle circostanze spesso crudeli dovute alla lotta che in questo provato cuore umano si combatte tra lo spirito e la materia.

Spentasi la polemica che suscitò lo scandalo (alla nostra tranquilla società parve eccessiva l'audacia dell'autore) apparvero i reali valori di quest'opera tanto di carattere estetico come di carattere morale e psicologico. Valori pervasi e sublimati da un senso eterno, quasi religioso.

Non debbo dimenticare « Saltoncito », romanzo per bambini pieno di grazia picaresca e di velata moralità.

Nelle sue opere posteriori, in gran parte racconti, Espínola ritorna alla campagna, al piccolo paese ed ai suoi problemi, con abilità di scrittore, acuta osservazione, sicuro linguaggio ed efficace comprensione delle sue umili creature, conservando sempre quel sentimento di umanità e d'affetto che non esclude l'ironia e l'arguzia, che gli han valso l'affetto e la stima di quanti riconoscono che la nostra letteratura deve essere cosa nostra e non una modesta imitazione delle letterature straniere.

Clotilde Luisi

● E' bandito il Premio Modena di Poesia dalla Associazione culturale « Il Cenacolo » in unione all'Ente del Turismo di Modena.

I concorrenti sono invitati a presentare tre liriche inedite di non meno di 30 versi e non più di 200 versi, contrassegnate da nome, cognome e indirizzo dell'autore.

Il primo premio consisterà in lire centomila; il secondo, il terzo e il quarto in tre quadri, offerti da noti pittori. La giuria, non intendendo fare una valutazione dei pittori e delle loro opere, ha deliberato che i quadri vengano assegnati per sorteggio ai vincitori, pur restando questi nella graduatoria di secondo, terzo e quarto premiato.

Gli scritti concorrenti dovranno essere inviati in otto copie a « Il Cenacolo » Premio Modena di Poesia, via Castellaro 31, Modena, entro il 30 luglio 1952.

Il giudizio della giuria sarà inappellabile; le copie non verranno restituite.

La proclamazione avverrà il giorno 27 settembre, durante una cerimonia solenne.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA «STORIA DI ROMA» DI LUIGI PARETI

È di questi giorni la comparsa in libreria della grande «Storia di Roma» di L. Pareti (voll. I e II: UTET, Torino). In essa si ripropongono agli studiosi gli affascinanti e aggrovigliati problemi, e le soluzioni che sempre valsero a temprare gli ingegni, affinare i giudizi, chiarire i fini e le esperienze dell'umanità.

Il Pareti è uno studioso che per circa mezzo secolo s'è dedicato oscuramente all'analisi (l'oscurità, naturalmente, riguarda il gran pubblico): consacratosi al *Beitrag* o contributo d'origine e serietà germaniche, non ha studiato pagina della preistoria e della storia mediterranea greco-etrusco-romana senza arricchirla di un'idea, un'intuizione, una proposta.

Ha sempre ammonito i discepoli, che si guardassero dalle vedute sintetiche, prima d'aver profondamente vagliati e maturati i dati necessari. Forse neppure oggi egli si sarebbe accinto alla vasta impresa di una Storia siffatta, se dolorose avventure terrene non lo avessero quasi a forza distolto dalla pratica di tesaurizzare, per incitarlo a quella di spendere. Sull'ultimo scorcio della comune sciagura bellica, egli perdette i frutti di una fatica ventennale, l'immenso e insostituibile materiale per una «Storia della Sicilia» già pronta per le stampe. L'amarezza e lo scoramento avrebbero abbattuto una tempra meno fiera e combattiva; il Pareti ha semplicemente accettato la prova come un segno del destino, che lo chiamasse ad altro. Ci ha dunque dato due volumi della «Storia di Roma» (dalle origini ai prodromi della Terza Macedonica), e lavora alacremente al compimento del disegno, con cui si propone di giungere all'età di Costantino. La continuità della Roma pagana in quella cristiana, e implicita ad una retta impostazione della storia d'Europa, ma perché sia chiaro quanto d'antico e di nuovo è nel disegno generale dell'opera e nello spirito storiografico del Pareti, ci si lasci riprender le mosse da Livio, «...si cui populo licere oportet consecrare origines suas, et ad deos referre auctores, ea belli gloria est populo Romano, ut cum suum conditorisque sui parentem Martem potissimum ferat, tam et hoc gentes humanae patiantur aequo animo, quam imperio patiantur». E il Pareti (I, pag. XIII): «...essendo ben pochi i popoli che abbiano avuto un'importanza anche parzialmente paragonabile a quella di Roma, per lo sviluppo della civiltà umana; e nessuno di essi avendo mai adempiuta una missione pari alla sua, per preparare, concepire e diffondere superiori concetti, ammissibili da tutte le genti civili, sul *giusto*, e sul *diritto*: se per altre genti potrà anche non parere irriverente, né inadeguato, di tentare una spiegazione materialistica della loro storia; per Roma è, non solo logico, ma doveroso, mettere scrupolosamente in luce, anche e soprattutto i più illuminati momenti, in cui gli uomini di governo, e in genere i novatori, furono ispirati da più elevate concezioni etiche, finalistiche».

Ma anche questa è una spiegazione *a posteriori*, come tutte le altre di metodologia esposte dal Pareti nella prefazione. Dalle singole ricerche storiche, egli ha indotto i principi che verosimilmente governano i fatti, e se talora può avvenire che lo studioso corregga taluni passaggi della sua logica induttiva, nessuno mai potrà rimproverarlo di aver costretto gli avvenimenti entro una cornice preordinata o in uno schema preconcetto. Sappiamo che ciò potrebbe apparire un difetto dell'opera; ma dopo aver detto dell'indole e dell'abito mentale dello studioso, ci piace riconoscere nel suo metodo il frutto più coerente di una scuola storico-scientifica, che in teoria ha sempre molto sdegnato la classica concezione della *historia proxima poetis*, in pratica ha poetizzato i risultati della ricerca scientifica, disperdendo, proprio nell'elaborazione finale, la loro serietà e attendibilità. Resta, naturalmente, aperta la discussione, se la storia sia questa o quella, od altra ancora. Basti qui dire che il Pareti è al polo opposto della concezione oratoria, e che resiste meglio di ogni altro moderno all'attrazione di una sistematica che, conscio o inconscio l'Autore, conduce sempre a deformazioni ed arbitri. C'è, dunque, il vantaggio che ove si scopra un errore, si vedrà infirmata la pagina e non l'intero disegno dell'opera.

Il Pareti, ad esempio, non s'è lasciato affascinare dalle due più celebri e contrastanti opinioni, che Roma sia stata il lupo predace o l'agnello allupato, onde tutta la sua storia si dovrebbe spiegare, in un senso, come progressione di avidità imperialista, nell'altro, come risultato di una fortunata autodifesa. Egli si oppone a tale semplicismo e non ammette siffatta rettilineità nella storia romana, così come non crede alla continuità dei successi militari in età regia, all'espansione progressiva non interrotta da disastri, non crede alla grandezza collettiva dei Romani, piuttosto che a quella esclusivamente individuale ed eroica dei loro capi e rappresentanti, o viceversa. Sembra perfino incredibile dover annunciare come novità una concezione così equilibrata e rispettosa di tutta la tradizione in nostro possesso, ma è, in effetti, la caratteristica che più colpisce nel racconto del Pareti.

Il fatto che Catone miri alla celebrazione di tutto il popolo romano, mentre Sallustio o Livio,... o Machiavelli,... o Carlyle inneggiano all'eroicità del singolo, dipende dalla condizione dello spirito umano in un certo momento storico: ma tutto ciò non sente d'arbitrio e di violenza della storiografia alla storia? e, quand'anche si trattasse di illusione, non dà più affidamento questo sforzo nuovo del Pareti, che in ogni periodo scorge una spiegazione ad esso, e soltanto ad esso, propria e pertinente? Tanto che dopo un racconto delle *origini* che abbia spiegazioni collettive, economiche e vitalistiche, giunti in epoca veramente storica, come non accorgersi dell'apporto di singole personalità e genialità, i grandi *eroi* della vecchia terminologia?

Dall'età repubblicana in poi, i momenti con ogni evidenza assunti sull'eroe, si affermano con quelli assurdi [illegible] protagonista e la massa; la quale tuttavia, s'agita e fallisce finché non [illegible]. Forse che la [illegible]. Non manca certo di fondamento [illegible] una concezione, diciamo, ondulante, che scaturisca dalla puntuale osservazione del fenomeno storico. Ebbene questa ci sembra la lezione del Pareti, non soltanto metodologicamente conforme al *quid*.

•

Di somma c'è anche l'impostazione politica [illegible] di una pagina storica a cui esso non è affatto abituato: diremmo il massimo sforzo di volgarizzazione di mentalità e di stile problematici a vantaggio del lettore non specializzato. Anche il profano si accorge che, pagina dopo pagina, l'elaborazione originale delle fonti offerta dal Pareti, presenta attrattive, suggerisce meditazioni, genera curiosità che non si spegneranno ad una prima lettura, né alla lettura di questa sola opera. A tal proposito, ci si duole che la moda editoriale dell'epoca nostra propenda per i grandi magnifici libri stupendamente illustrati e stampati, ma ahi quanto scomodi: si vorrebbe, insomma, poter aver tra le mani il piccolo tomo agevole, meditando sul quale non si fosse costretti ad uno sforzo atletico.

Additiamo i capitoli concernenti il valore delle fonti, dal Pareti riaccreditate di un'attendibilità ugualmente lontana dalla fiducia cieca e ottusa, e dal sospetto sistematico che le aveva tutte incriminate e annichilite, costringendoci a far la storia dei popoli antichi press'a poco nella condizione degli interrogatori metapsichici. Una vera scoperta (vedremo come sarà accolta dagli specialisti: a noi sembra persuasiva) è la retrodatazione degli *Annales Maximi*, che il Pareti fa risalire ai tempi dell'incendio gallico, cosicché guadagneremmo (dal 380 al 220) circa un secolo e mezzo di attendibilità storica. Altra novità, che tuttavia risale allo spirito catoniano delle *Origines*, è nell'importanza data dal Pareti ai popoli Italici, in tutto il I volume, e ai popoli Europei, accanto a quello Romano, nel Volume II e, presumibilmente, nei seguenti. Ci si aspettano con impazienza, anche per poter controllare sulle pagine dedicate ai più famosi personaggi e ai periodi storici meglio documentati, le intuizioni, il metodo e la condotta storica del racconto già così avvincenti in questo primo saggio.

Vladimiro Cajoli

VETRINETTA

DE BALZAC - CROCE - D'ARONCO - DAUDET - FORNACCA - GOETHE - GOGOL - GUICCIARDINI - SCUDERI

B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Vol. III. Laterza, Bari.

[illegible]

Il libro contiene XXX saggi e un indice. Tra gli scrittori trattati sono il Boiardo, il Bembo, l'Ariosto, l'Aretino, il Francesco, il Berni, il Vasari, il Molza, il Boccalini.

F. R.

•

W. GOETHE, *Scienza e Natura. Scritti vari.* Laterza, Bari.

Con una introduzione di F. Albergamo, una prefazione di A. V. Gemmiccia, nella traduzione di A. Pellis compare questa preziosa scelta degli scritti goethiani sulla scienza e la natura, «vari e privi in apparenza di un filo conduttore che li componga in organica unità». Ci si dice nella prefazione che il «segreto della genialità sta... in un grado eccellente di buon senso». L'osservazione, in sé poco peregrina, acquista un senso specifico e ben rilevato soltanto quando torna a galla di proprio impulso nella lettura diretta della pagina goethiana. È l'unità si manifesta organica e precisa in una sorta di fusione tra l'attitudine poetica e l'osservazione scientifica dei minimi particolari, che nessuna estetica moderna ci aiuta a definire: ci si dovrebbe infatti richiamare a un'idea del bello, inteso come frutto di una retorica adeguata e proporzionata all'argomento. Ma non si tratta di cosa che sfugge alla categoria, essendo strettamente legata alla personalità irripetibile?

Giova meglio osservare che dallo scritto scientifico moderno non s'esce senza una impressione di angoscia, né senza la pena sottile di aver tutto compreso tranne la ragione intima delle cose dette e studiate. Qui, in questo Goethe, ogni pagina rasserena e assicura come cosa contenente in se stessa il proprio compimento. Diremmo, parafrasando un antico scherzo, che se la Natura potesse parlare, parlerebbe questo linguaggio di Goethe. Contentarsi al *quia* non è, in nessun senso, rinunzia, ed è, secondo Goethe, la chiave delle scienze naturali (pag. 164 e *passim*): sarà questo il segreto dell'imperturbabile serenità, che è accettazione cosciente del *fenomeno*?

Un testo che imporremmo almeno nei licei scientifici. Anatomia, Metamorfosi delle piante, Morfologia, insieme con saggi generali e pensieri vari (su la Natura, l'Idea, la Vita, la Scienza, il Meccanicismo, l'Esperienza, l'Analogia, la Causalità, la Matematica) costituiscono la materia di questo aureo libretto.

G. S.

•

D. C. FORNACCA, *Hegel, hegeliani e la letteratura italiana*. Firenze, Soc. Editrice Universitaria.

L'A. è stata allieva di Giuseppe Prezzolini alla Columbia University, e il lavoro che presenta è sostanzialmente la sua tesi di laurea tenuta in quella università il 28 aprile 1949. Ci sia permesso accennare, sia pure fugacemente, ai meriti della scuola del Prezzolini: abbiamo notizia infatti che una serie di lavori, sotto gli auspici dell'alta università americana, vengono via via alla luce, per l'intelligenza e il coraggio di un editore italo-americano: il Vanni: sono di questi ultimi mesi infatti un saggio sul Di Giacomo del Maurino ed uno sul Capuana dello Scalia. Sono in genere saggi che ambientano nella storia culturale la figura dello scrittore o l'opera esaminata: in preparazione critica e sempre minuta e accurata; e nell'uno e nell'altro motivo è chiara l'influenza del Prezzolini, maestro di umanità e cultura, sempre rapportate e operanti, mai isolate nei valori dell'arte. Così il saggio della Fornacca si risolve egregiamente in una nutrita storia della cultura, che appunta l'indagine sull'Hegel letterato e sulla sua influenza sulla critica letteraria. Questo inoltre comportava un riesame della letteratura italiana ed è per questo che l'A., partendo da Dante e dall'epopea religiosa medievale giunge al Croce e al Gentile. L'esposizione è sempre sobria e concreta, anche se momenti e figure, talvolta, perdono luce uniti e conglobati come sono tutti insieme. Precede il volume un saggio penetrante sul *Modo di leggere i giudizi letterari* di Hegel.

ALDO VALLONE

•

F. GUICCIARDINI, *Ricordi*, edizione critica a cura di R. Spongano. Firenze, Sansoni, 1951 (Autori classici e documenti di lingua pubblicati dall'Accademia della Crusca).

Lo Spongano aveva anticipato idee e notizie di questa sua edizione critica in un saggio *Per l'edizione critica dei Ricordi* pubblicato dallo stesso Sansoni nel 1943 (pp. 97), ora all'edizione premette una dotta Introduzione, in cui segue da uno *Spoglio linguistico* e dalle *Tavole* di raffronto fra le varie redazioni. Particolare da porre in rilievo è che lo Spongano ai ventisei codici esaminati nel citato saggio del 1943 aggiunge ora altri undici, con i quali l'edizione si presenta più accurata e completa. I *Ricordi* furono scritti nel 1512, ma poi, soppressi alcuni rifatti altri, furono ripresi nel 1530. Perciò essi sono come lo specchio, vario e mutevole, di un approfondimento sia di una visione generale e particolare della vita e degli avvenimenti (che sempre si traduce in un mondo altamente *morale*), sia anche di un gusto o di un orizzonte stilistico. Sono in tutto 221 massime (tra le 276 effettive, con uno scarto dunque di 55, troppo legate queste a un loro interesse o municipale o familiare od occasionale): l'edizione critica dello Spongano mette a raffronto «tutte le singole stesure di una medesima idea e in appendice quelle che l'autore da ultimo abbandonò»: ma per far questo naturalmente il filologo è portato a stabilire il testo «di quella loro più antica raccolta che non ci è giunta autografa, e prima di tutto — giacché se ne è dubitato — che venga *positivamente* accertato se essa veramente esistette e di quali fonti ci si debba servire per ricostruirla». E' quindi una ricerca che impegna, per un unico scopo, conoscenza minuta dell'opera e dello stile del Guicciardini, come storia politica e tradizione testuale. Conclude poi il volume un utilissimo Glossario.

A. V.

•

E. SCUDERI, *Verga*, Catania, Edizioni Camene.

Lo Scuderi non è nuovo nello studio dell'arte del Verga: un suo saggio *Interpretazioni verghiane* (Firenze, La Nuova Italia, 1937) interessò molto favorevolmente la critica. Ora a distanza di oltre dieci anni il critico ritorna ad allargare alcune sue prospettive che erano rimaste schiacciate o soltaciute nella precedente ricerca. Particolarmente nuovo è il secondo capitolo, *La poetica del Verga e del verismo* che si integra col terzo *Lo svolgimento etico e artistico del Verga*. Accetta lo Scuderi l'intelaiatura critica che pone e segna nel romanzo *Eros* il limite della prima maniera verghiana e dispiega con le *novelle siciliane* e i *grandi romanzi* il secondo Verga, la grande arte del Verga. Purtuttavia entro questo schema ormai tradizionale nella critica del grande siciliano (almeno dal Russo in poi) si allarga pieno e vigoroso il respiro critico, la saggezza interpretativa di figure e voci di quel mondo, l'intelligenza storica di quell'arte. Ottima è la conoscenza degli studi verghiani, testimonianza di un amore lungo e indefesso.

A. V.

•

GIANFRANCO D'ARONCO, *Guida bibliografica allo studio dello strambotto, con una antologia dei componimenti più discussi*. Roma, Universitas (Soc. Tipografica Modenese, Modena).

La questione dell'origine e della diffusione dello strambotto, il popolarissimo componimento lirico comune a tutte le regioni d'Italia (se si eccettui, almeno in parte, il Friuli), è tutt'ogni aperta, se anche recentemente il Toschi dedicava ad essa alcune dotte pagine nell'ultimo numero di «Lares». Il D'Aronco, che è uno dei pochi, seri studiosi di letteratura popolare della nuova generazione, si è avvicinato a tali studi con amore e impegno, sotto la guida del Santoli, del Sorrento, del Toschi, e, dopo numerosissimi contributi d'interesse prevalentemente locale (il D'A. è friulano), tra i quali va ricordata almeno la *Bibliografia delle tradizioni*, ci ha dato una nuova prova delle sue forze spaziando nel mare magno della letteratura popolare italiana, con questo manuale. Esso è un riassunto delle varie tesi dibattutesi in merito allo strambotto, che, come è noto, è diffuso dalla Sicilia al Trentino nelle sue tipiche forme di ottava, sestina e quartina in endecasillabi. L'A. mostra una approfondita conoscenza del tema, e, poggiandosi a una ricca bibliografia, diligentemente e chiaramente espone, in ordine cronologico, il contenuto degli studi via via apparsi, tracciandone con mano felice la critica e prospettando una suggestiva ipotesi in merito alla diffusione di quegli strambotti che egli chiama «rispetti».

A. V.

•

A. DAUDET, *Opere scelte*, vol. I. Casini, Roma.

Ho qui sul mio tavolo una bellissima edizione dell'Editore Casini: il vol. I delle opere scelte di A. Daudet; sono nella collezione «I Grandi Maestri», che vanta nomi come Strindberg, Stevenson, Balzac, Lermontov, Tolstoi, Hugo, Mérimée. Dovremmo accontentarci di una semplice citazione, ascesi questi nomi all'orizzonte incontrastato della fama e del patrimonio universali; ma l'autore delle «Lettres de mon moulin» sembra quasi sollecitare ancora una volta un richiamo alla castità del linguaggio, all'essenza immacolata dei sentimenti, a quella maniera tutta particolare dei meridionali di accostarsi alla realtà con il cuore aperto e cordiale, con quel senso tra il commosso e l'arguto, proprio delle anime che sanno «ridere piangendo».

Ricordate l'Arlesiana, il Curato di Cucugnan, la capra del signor Seguin, e la mula del Papa, e gli altri inobliabili racconti?

Ecco, rileggo l'Arlesiana: tutto è così gentile e risolto qui, non una nota fuori posto, padron Estève, e la madre che geme, stringendo il cadavere del figliuolo tra le braccia, l'adorato Giani, splendido contadino di venti anni, che si era innamorato della piccola Arlesiana, vaporosa di trine e di velluti. Un'aria di profonda e delicata poesia spiritualizza dintorno il paesaggio, e il racconto si snoda in cadenze diafane e pensose, che risospingono più volte sulle ultime righe la nostra voce, d'un tratto tutta tesa verso il canto: perché poesia vera è questa! «Era la madre, discinta, davanti alla grande tavola di pietra... intrisa di sangue ed umida di rugiada... E la madre gemeva, stringendo il cadavere del figliuolo suo tra le braccia...».

Sfogli ancora il libro, e l'immortale figura di Tartarino di Tarascona afferra e diverte per le sue strabilianti avventure, come quando in Algeria spara su un tranquillo asinello, scambiato per un leone. Ti vien incontro, all'inizio, il giardino del baobab (albero gigante, arbor gigantea) comodamente radicato in un vaso di gerani, gloria e delizia per tutta Tarascona; poi la passione per la caccia di tutti i tarasconesi, «una passione già viva nell'era mitologica»; e via via, di avventura in avventura fino in fondo. Ma nuove imprese attendono il nostro eroe sulle Alpi, e ancora altre avventure, le ultime, raccontate in «Porto Tarascona».

A. Daudet, caro nome di poeta, che ti sentivi nel cuore l'amore del Dickens per i diseredati e gli infelici, che avevi nelle vene il sole e la luce di Provenza, ci hai lasciato con le tue pagine inimitabili, un rifugio eterno di meravigliosa ironia, piena di garbo e d'umanità, dove sempre potremo tornare, quando il vento ci mulina e ci strazia.

MARIO ORTOLANI

•

O. DE BALZAC, *I Capolavori della «Commedia Umana»*, III. Casini, Roma.

Dopo il I volume, che contiene «Papà Goriot», «Il colonnello Chabert», «Un tenebroso affare», «Facino Cane», «Sarrasine», e il II con «La donna di trent'anni», «Eugenia Grandet», «Il medico di campagna», «I segreti della Principessa di Cadignan», ecco nella collezione *I Grandi Maestri* il terzo volume, comprendente alcune tra le più importanti opere di Balzac: «Storia della grandezza e decadenza di Cesare Birotteau», «I parenti poveri», «Il cugino Pons», «Il rovescio della storia contemporanea», «Il Curato di Tours». Le traduzioni, eccellenti, sono di Maria Ortiz e Renato Mucci («Il cugino Pons»); la veste editoriale è quella notissima della collezione.

La «storia naturale» dell'uomo: le zoo umano, insomma. Qualcuno si è domandato qual meraviglioso scienziato poteva essere Balzac; altri ha cercato di intuire quale artista e poeta siano stati ossessionati dalle esigenze di una vita particolare. E' forse più balzachianamente necessario e naturale ammettere, che Balzac non avrebbe potuto esser altro che quello che fu: a dispetto di tutto, un testimone inarrivabile. La furia e la fretta di lottatore sempre chiamato a nuovi combattimenti, sono espressioni di una condizione che globalmente simboleggia bene il suo e il nostro secolo. Egli ha visto con chiarezza soltanto il male, il vizio, la caricatura; ma se le rappresentazioni dirette del bene gli sono fallite, è pur vero che l'idea di esso è accesa nei ritratti dell'opposto. Quanti scrittori dell'Ottocento sono oggi altrettanto vivi? Nemmeno ai Russi può essere riconosciuta maggiore spietatezza nell'indagine della mentalità borghese. Solo in Balzac vediamo denudati ed eroicizzati i tipi che molte rivoluzioni si proporranno di spazzar via, e nessuna potrà sopprimere, perché sempre risorgenti da una condizione morale che è assai diversa dalla condizione ideale. Tra questo corruscare alterno di genio e di banalità, non si dimentica mai la triste sorte e la condanna sisifea dell'autore autodefinitosi con le parole: «Je n'avais que ma plume pour vivre et pour payer cent vingt-mille francs».

G. Z.

•

N. GOGOL, *Le anime morte*. Einaudi, Torino.

Il capolavoro di Nikolaj Gogol, nella traduzione di A. Villa, è giunto alla terza edizione. Non sappiamo se la fortuna di questo classico dipenda dal fatto che il lettore lo considera «una riprova sfolgorante del male congenito alla realtà» (Villa) o non piuttosto un affascinante sforzo di liberazione dalla realtà, nel modo più doloroso, che è quello di trangugiarla tutta sino alla feccia. Come ognun sa, la storia de «Le anime morte» è legata alla crisi spirituale e alla follia religiosa di Gogol. Il proposito di fare di questo suo «poema» una specie di Divina Commedia, con una conversione (Purgatorio) e infine una purificazione (Paradiso) del protagonista, se artisticamente è fallito — tanto che Gogol il 12 febbraio del 1852, nove giorni prima di morire, gettava gli ultimi manoscritti nel fuoco — dovrebbe esser tenuto in maggior conto dagli esegeti, che appaiono spaventati dallo squallore, la miseria, la bruttura morale testimoniati nella prima parte. La quale, nel disegno gogoliano, rappresenta l'*Inferno*. Tuttavia, ciò che spaura in esso — come in tanta altra letteratura russa — è la mancanza di pietà, l'assenza di partecipazione; non c'è la consapevolezza dantesca (Gogol stesso esige il paragone) che il giudice, pur condannando, si conduole e piange, sentendo in ogni caso di condannare una parte di se stesso.

F. R.

IL TEATRO INGLESE CONTEMPORANEO

Il teatro britannico si distingue da quello francese per un aspetto importante. A Parigi gli scrittori maggiori, anche se sono essenzialmente romanzieri — come Mauriac, Montherlant, Sartre, Camus, Marcel Aymé — lavorano altresì per il teatro; a Londra invece la divisione fra la scena e il resto della vita artistica è piuttosto netta. Qualche timido tentativo di gettare un ponte fra i due campi c'è stato: il Sadler's Wells e il Covent Garden, per esempio, (Opera e balletto) hanno affidato a più riprese le loro scenografie a giovani artisti di talento, ma privi di esperienza teatrale. Il movimento, tuttavia, non s'è esteso agli scrittori, e attualmente la produzione drammatica di autori nuovi (e vecchi) è scarsa in modo lamentevole. La morte, nel 1950, di Shaw e Bridie ha ridotto a tre nomi la lista dei commediografi «regolari» degni d'esser ricordati: Noel Coward, J. B. Priestley e Terence Rattigan; e di questi, i primi due non sono per ora molto attivi. Noel Coward ci fornisce l'esempio d'uno scrittore comico che reagì con vivace immediatezza agli aspetti superficiali della vita d'un particolare momento, e di essi colse il senso ed il ritmo, distillandone l'essenza e imbottigliandola in tre commedie che conservano tuttora il loro profumo (*Hay Fever*, *Private Lives*, *Fallen Angels*), e forse lo conserveranno per le generazioni future — ma non ne sono molto sicuro — se accadrà a queste di riprenderle in mano. Ma il talento particolare e piuttosto fragile di Coward non sembra esser dotato di molta elasticità: quest'autore non ha saputo, fin qui, muoversi insieme ai tempi rivoluzionari in cui gli è toccato di vivere. La marea è salita e l'ha portato fuori del suo elemento lasciandolo ad annaspare e a protestare, senza che egli sia riuscito a trasformar le sue proteste in altro che in moti di dispetto, e in quel facile sentimentalismo che costituisce il lato peggiore del suo talento. Questo talento così sicuro di sè e così eminentemente teatrale, può ancora ritrovare la sua strada; ma per ora sembra che Coward abbia abbandonato ogni serio tentativo di continuare la lotta.

Anche Priestley, per il momento, sembra aver rinunciato a combattere. E' molto irritato col pubblico che non ha apprezzato le sue ultime due commedie, e tace ormai, per le sue abitudini, da parecchio tempo. Forse anche lui è stato lasciato a riva — sebbene in modo affatto diverso — dai rapidi cambiamenti di questi anni. La critica — e il pubblico — amano particolarmente le sue realistiche «commedie di famiglia», come *Dangerous Corner*, *Time and the Conways*, *Eden End* e *The Linden Tree*. E' in questi lavori che Priestley manifesta il dono di portarci davanti, vivi ed interi, i personaggi della sua fantasia. Non sono commedie profonde, non vanno molto innanzi nello studio dei caratteri; ma hanno il merito d'essere straordinariamente «reali». A vederle, vien da osservare che la vita «è proprio così». Questo merito, l'hanno anche i romanzi del Priestley, che però, da vero artista qual è, non se ne contenta; e ha voluto spinger oltre i suoi esperimenti di forma e di contenuto, purtroppo, finora, senza successo. Il tentativo è riuscito meglio quando l'autore s'è mantenuto fedele alla sua tecnica realistica come in *The Inspector Calls*. In questa commedia ritroviamo l'ambiente favorito di Priestley, la famiglia; una famiglia a cui fa visita un presunto ispettore di polizia per indagare sul suicidio d'una ragazza un tempo a servizio presso di essa. L'«ispettore» interroga i vari membri della casa, ciascuno dei quali è costretto a riconoscere d'essere in certo modo moralmente responsabile per la morte della ex-domestica. La commedia è costruita con abilità, e la trovata, piuttosto pericolosa, dell'emissario celeste è svolta con molto tatto. E' la più riuscita delle commedie «politiche» di Priestley, proprio perchè l'assunto ha carattere così generale, e la situazione è individuata con tanta precisione. Nelle commedie posteriori (in cui la morale è più circoscritta (per esempio, *Home is Tomorrow*, sui rapporti internazionali e l'UNESCO, e *Summer Day's Dream*, che dipinge, alla maniera di William Morris, un futuro mondo socialista) la fantasia dell'autore scade a un livello semigiornalistico. Appunto il giornalismo è il periodo maggiore di Priestley, per le sue stesse doti non comuni di giornalista, che unite al realismo costituiscono la sua forza: cosa, questa, che Priestley non ama sentirsi dire. Ma ci accade spesso di pensare che nelle opere minori del commediografo ci sia un fondo genuino di melanconica malizia, che egli rifiuta di lasciar affiorare, e che, liberato, potrebbe ridargli vigore. In ogni caso, il vulcano Priestley è solo dormiente: si tratta d'un uomo che non può fare a meno di scrivere più di quanto non possa fare a meno di vivere.

Il terzo, fra i commediografi più solidi che scrivevano regolarmente prima della guerra, è Terence Rattigan. Appartiene a quella categoria di espertissimi uomini di teatro, di cui sembra che in Inghilterra ci sia sempre almeno un esemplare; molto più giovane di Coward e di Priestley, dopo aver cominciato con un tipo di commedia leggera costruito su misura sui gusti della borghesia, ha saputo adattarsi più facilmente alle mutate esigenze del pubblico. Le ambizioni di Rattigan vanno oltre la commedia brillante, e superano, c'è da temere, le sue capacità; ma negli ultimi anni quest'autore è venuto costantemente migliorando. *The Browning Version*, storia d'uno sfortunato maestro di scuola, dimostra un interesse psicologico più vivo di quello superficiale e stereotipato di cui Rattigan si contentava precedentemente; *Adventure Story* è un tentativo di raccontare le vicende di Alessandro il Grande nello stile dei «chronicle plays», e se il tentativo non è riuscito, la colpa va attribuita al linguaggio usato dall'autore; che ha fatto qualcosa di troppo simile a una versione cinematografica di quel soggetto. Il lavoro migliore di Rattigan, finora, è *The Winslow Boy*, basato su una celebre causa giudiziaria del 1910; ma i successi piuttosto facili saranno sempre una tentazione per uno scrittore di vena abbondante come questo.

Naturalmente, si potrebbero fare molti altri nomi, per convincersi che la vecchia generazione degli autori di teatro è ancor vegeta: Emlyn Williams, Vernon Sylvaine, Ian Hay, R. C. Sheriff, Benn Levy, Rodney Ackland, ecc. Ma se si cerca un contributo serio alla letteratura drammatica, occorre volgersi ai commediografi del dopoguerra, che han prodotto un mutamento radicale d'atmosfera.

Tutti gli autori summenzionati scrivono in quella che era fra le due guerre la forma convenzionale: commedie «per uso interno», come si diceva, basate sulla tradizione prolungatasi da Sardou, attraverso Pinero, a Barrie e a Maugham. L'espressionismo, e gli altri — ismi contrari a tale tradizione non han mai fatto molti progressi in Inghilterra; ma dopo l'ultima guerra la commedia naturalistica ha cominciato finalmente a perdere terreno nel pubblico. Se ne scrivono e se ne mettono in scena ancora una quantità, e con successo, ma anche gli impresari più commerciali riconoscono che il genere sta passando di moda, e si danno da fare per trovar qualcos'altro. Sembra che il favore del pubblico si stia spostando su un tipo di teatro assai più «sperimentale», un «Teatro di fantasia», potremmo dire. Il movimento, se pur si può già chiamarlo così, è stato avviato dai più importanti attori e produttori inglesi, desiderosi di testi che dian loro le stesse possibilità dei classici. L'opera di John Gielgud, di Laurence Olivier, di Tyrone Guthrie, di Peter Brook, per nominare solo alcuni, con gli spettacoli shakespeariani e le traduzioni di autori francesi contemporanei, ha aperto gli occhi e l'immaginazione del pubblico; ma prima che si possa parlare di movimento, occorrono dei drammaturghi che sappiano approfittare di questa nuova tendenza di gusto. Per ora, ce ne sono solo tre.

Il primo, T. S. Eliot, è giunto tardi al teatro, e la sua esperienza con questo mezzo d'espressione si trovano ancora alle prime fasi. Agli inizi della sua carriera risalgono due frammenti di commedia aristofanesca, *Sweeney Agonistes*, adattissimi alla recitazione per la loro dolcezza di ritmo; ma il primo incontro serio con il teatro Eliot l'ha avuto in occasione d'un festival religioso. *Murder in the Cathedral* fu scritto originariamente per esser rappresentato nella Cattedrale di Canterbury, durante il Festival annuale di quest'ultima: il dramma, che narra l'assassinio dell'arcivescovo Becket, venne eseguito a pochi passi dal luogo dove si svolse il delitto. Più che di dramma, sarebbe meglio forse parlare di narrazione drammatica; i protagonisti ne sono lo stesso Becket e il coro delle donne di Canterbury. Eliot, in una recente conferenza su «la Poesia e il Teatro», notava argutamente quanto fosse favorevole come terreno di prova per un dramma poetico l'occasione del festival religioso: «La gente che assiste deliberatamente a un dramma religioso durante un festival religioso è già disposta ad annoiarsi pazientemente, e a trar soddisfazione dal senso d'aver fatto qualcosa di meritorio». *Murder in the Cathedral*, tuttavia, uscì presto dalla ristretta cerchia del festival; cominciò ad esser eseguito in una serie di piccoli teatri, e finì per acquistare un'importanza fuor di proporzione col suo valore reale. La ragione va cercata probabilmente nel fatto che col decadere della tradizione naturalistica il pubblico aveva perso l'abitudine d'ascoltare a teatro un linguaggio così ricco di risorse; per la prima volta dopo molti anni si risentiva sulla scena una voce di poesia, e la poesia del massimo poeta inglese vivente.

Il problema del dramma poetico si presentò per la prima volta a Eliot come un problema non tanto di tecnica teatrale, quanto di linguaggio drammatico. *Murder in the Cathedral*, rivolto com'era a un pubblico particolare, e imperniato su un avvenimento storico, non poteva costituire una vera soluzione; l'opera successiva, *The Family Reunion*, fu quindi dedicata alla ricerca d'un linguaggio drammatico adatto per un soggetto moderno. Eliot usò anche qui un coro, tentando però

M. Guardabassi: Ottimo Teterev ne «I piccoli borghesi» di Gorki, al «Pirandello» (v. Idea, n. 26)

di farlo partecipare all'azione, mentre nel *Murder in the Cathedral* esso aveva avuto funzione di puro e semplice commento. Quest'opera ebbe un successo meno vasto della precedente, per la buona ragione, confessata dallo stesso autore, che non risolveva affatto i problemi affrontati. Il linguaggio drammatico, aveva senza dubbio fatto un buon passo avanti; ma il coro non s'era fuso felicemente nell'azione, che a sua volta era rimasta priva di vero sviluppo.

T. C. Worsley

(continua).

T. C. WORSLEY, autore del precedente articolo, è critico teatrale della rivista londinese «The New Statesman & Nation».

ROMA E BISANZIO

Continuazione della 1a pag.

zio esistevano due gruppi rivali, opposti tra loro da atteggiamenti spirituali incompatibili: moderati e rigoristi. Si deve proprio a questo secondo gruppo la responsabilità di un incarnamento antifoziano che ha avuto il potere di macchiare la memoria di un uomo immeritevole di tanto castigo. Come si vede, lo storico ceko parte da una ipotesi favorevole a Fozio, e in questo senso, posto dinanzi a documenti contradditori, ha fatto la sua scelta. La dimostrazione è certamente condotta a termine con grande abilità e rara perizia. Ma nella revisione di un processo siffatto, solo il tempo e pazienti riesami diranno sino a che punto parecchie congetture proposte possano reggere o meno all'urto della critica. Comunque parecchie sue fondamentali conclusioni rimarranno in piedi. Una di queste concerne il secondo preteso scisma di Fozio che il Dvornik qualifica come «pura mistificazione storica». Giovanni VIII non scomunicò affatto Fozio; sotto di lui e i suoi successori le due chiese sorelle vissero in cordiali rapporti; non per nulla Stefano V, il papa dipinto come avversario irreducibile di Fozio, prese le difese dello sventurato patriarca quando Leone VI ne decretò (886) la seconda detronizzazione.

Il caso di Fozio riveste un interesse cristiano mondiale, giacchè il giudizio su di lui tocca nel vivo controversie tra l'Oriente e l'Occidente. Consapevole della posta in giuoco, lo storico cecoslovacco ha proceduto con grande cautela: misurando i passi, prima di fissare le responsabilità di persone e circostanze che hanno contribuito alla nascita di una leggenda intorno a Fozio. E perchè il litigio che l'ha determinata lo ha condotto a scoprirvi nelle spire una mentalità a certi procedimenti di cui non si può esser fieri, si è sentito in dovere verso la verità non solo sottolineando gli errori del passato, ma anche riabilitando colui che ne ha sofferto.

Opere come queste, nelle quali il dibattito mantiene un livello alto consentaneo agli scopi stessi che si prefiggono, molto possono per dissolvere un complesso di diffidenza che sterilizza tanti sforzi tesi verso l'unione. Vero è che la storia, da sola, non può assolvere tanto compito. Anche quando saranno cadute per suo intervento scorie e scorze, rimarrà intatta e col suo valore assoluto la barriera delle differenze dottrinali. Ma se la collaborazione degli uomini sarà ispirata dalla carità, nulla impedisce di sperare in un abbattimento di questi ostacoli: Colui che *dat incrementum* potrebbe riservare ai nostri posteri la gioia di veder allargata la superficie della comunione nella verità.

Mario Scaduto

BERTHOLD BRECHT E IL SUO TEATRO

Una vecchia sentenza di Pirandello, a proposito dell'arte come strumento di propaganda, ammonisce: — *Ma sì, fatela pure la propaganda; beninteso, purchè non sia fatta apposta.* — Berthold Brecht, l'autore tedesco, di cui tanto si parlò lo scorso estate per la mancata recita di *Madre Coraggio* e di cui oggi si riparla per la pubblicazione del primo volume del suo Teatro in traduzione italiana, afferma esattamente il contrario. Non solo è bene che l'arte sia propagandata, ma bisogna che sia tale prima di tutto e che sia fatta apposta.

Le teorie di Berthold Brecht sul teatro sono assai estrose e vivaci, ma danno l'impressione di un'autodifesa preventiva, allo scopo di contestare una pratica che potrebbe anche non essere artistica, o di sfondare delle porte aperte, di scoprire l'ombrello. Non so, la sua teoria, per esempio, dell'attore epico e dell'attore drammatico, con relativa concezione di un teatro moderno o meno a seconda che ci si appigli anche nella stesura al primo o al secondo tipo. Brecht ci dice che l'attore epico, e cioè l'attore moderno, «deve saper mostrare l'unità del suo personaggio, malgrado o meglio attraverso le fratture e i salti»: ma questo, se non sbaglio, è sempre stato il compito dell'attore, di fronte a qualunque personaggio che non sia l'*Fedro* o il *Tartufo* di Molière (pensate al *Troilo e Cressida*, per esempio, o addirittura all'*Otello*).

Può darsi che io non capisca o che fraintenda. Ma la teoria che segue sul teatro drammatico, vecchio tipo, e l'epico, il nuovo, mi sforza a credermi nel giusto. Brecht dice che la forma antica o antiquata, che egli chiama del teatro epico, è narrativa, fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività, lo pone di fronte a un'azione, fa l'uomo oggetto d'indagine, mutabile e modificatore. Ma questa, mi pare, è la definizione del teatro classico, il teatro di Sofocle e di Euripide (basti pensare a Edipo e a Ifigenia), a meno che non s'intenda «narrativa» per «illustrativa» nel qual caso risaremmo, voi vedi, alla tecnica «sacra» (e se si considera l'applicazione pratica del Brecht è senz'altro la più vicina al vero). Altra posizione gratuita è la accusa ai «critici borghesi» di non comprenderne i lavori brechtiani, perchè diretti a soddisfare interessi d'indole generale, attribuendo loro un'ingenua avversione alla politica. Qui si giuoca sull'equivoco: in altri termini si cerca di scaricare su una generica pretesa mentalità borghese il difetto dell'opera, e la risposta migliore è quella del Bocca (critico borghese?) nella sua *Storia della letteratura tedesca*, in quel punto nel quale, dopo aver fatto notare che ogni opera d'arte «*essendo una presa di posizione di fronte alla vita e anche una mula dichiarazione di principi politici*», conclude: «... *La vera efficacia politica è quella che dura nel tempo, proprio come il suggello dell'opera d'arte e la vita oltre l'attimo fuggente*». Ma lasciamo da parte le teorie, alle quali in arte ho sempre creduto poco. L'opera d'arte, e in questo caso il dramma, si difende da sè. Volerlo giustificare *a posteriori* è indice nell'autore di cattiva coscienza, della coscienza di non essere veramente riuscito a raggiungere il suo scopo: la creazione artistica.

C'è riuscito il Brecht?

●

Ecco qui: Galy Gay di *Un uomo è sempre un uomo* intende mostrarci col proprio esempio come di un uomo pacifico, uscito solo per acquistare un po' di pesce, si possa fare, attraverso una serie di coincidenze tragicomiche, un uomo bellicoso, l'ennesima ruota della grande macchina della guerra; ma poi, nel suo pirandelliano senso della personalità — uno nessuno e centomila (la commedia è del '26) — ci dimostra l'opposto, e cioè che Galy Gay, come tale, come quel tale tonto che dice sempre di sì e si lascia fare dalle circostanze come da una mola è insostituibile. Ed ecco, Pelagia Vlassova che, nella riduzione brechtiana della *Madre* di Gorki, passa dall'assenteismo e dall'avversione per la lotta sociale alla più smaccata e coraggiosa propaganda marxistica. Ecco, il libretto di *Mahagonny*, i quadri apocalittici e veritieri di *Terrore e miseria del Terzo Reich* e quelli teneri ma non troppo dell'*Anima buona di Sezuan*, quelli operettistici e scanzonati della *Opera dei tre soldi* dall'*Opera dei mendicanti* di John Gay. Potremmo aggiungere *Madre Coraggio* e *Santa Giovanna dei Macelli* anch'essi di recente recati in lingua italiana e pubblicati dall'Einaudi in volumetti a parte. Sono tutti lavori, nei quali la musica, il canto, la pantomima, la varietà e mutevolezza dei quadri susseguentisi con cinematografica alacrità, insomma gli elementi dello spettacolo, hanno gran parte: in generale, il Brecht tende a rinnovare un Dramma o meglio un Teatro che sia un po' la sintesi di tutte le arti, come era presso i greci e nella scena medioevale; a volte, come nel caso del Mahagonny si tratta di libretti veri e propri che aspettano dalla musica l'ultima integrazione. Come e fino a che punto questi risultati siano attinti lo si potrà dire solo di fronte alla compiuta realizzazione scenica.

Allo stato dei fatti, quel che si può dire con certezza è che questi drammi lasciano sempre un residuo di scontentezza, un'insoddisfazione e una perplessità, come se l'autore non fosse riuscito a versare in una forma adeguata tutto il sangue che gli bolliva dentro; come se dei coaguli si opponessero di tanto in tanto al libero flusso creativo. Tanto accade nella commedia *Un uomo è un uomo*, dove le paradossali avventure di Galy Gay hanno una loro sottile suggestione, ma dove le larghe zone canore e certe lentezze (scena dell'elefante), certe troppe ingenue volubilità rasentano l'arbitrio, voglio dire appaiono imposte a freddo, dall'esterno. Nella *Madre* siamo allo stesso punto, tranne quando lo autore accenna al tratteggio di carattere, che gli vien giù benissimo, benchè così il corso Berlitz per attivisti resti in soffitta, nella sua parte freddamente espositiva e didattica che tanto piace a Brecht. Lasciamo stare le sciocchezze che l'autore accumula sull'azione parlata, come là dove si rivendica l'illustrazione come arma per la lotta di classe, mentre è certo il contrario: che uno degli effetti immediati della cultura è quello di abolire le differenze, alimentando il senso delle distanze, dei valori intellettuali e spirituali e relativa gerarchia.

Il peso della cronaca che non è riuscita a diventare storia, interpretazione vera per sempre, si sente anche in *Terrore e miseria del Terzo Reich* dove tuttavia l'accento rapsodico delle premesse giustifica molte cose e le scene hanno un vivo mordente. La scena dei giudici che non sanno da che parte rifarsi per giudicare, salvando la pelle, ha una sinuosità e una modulazione asciutta, agra, che incidono nella memoria e creano un clima di innegabile suggestione, un clima alla Betti. Qui, l'autenticità del sentimento diventa tutt'uno con l'espressione e contro lo stesso intento dell'autore si oggettiva; a meno che anche lui non usi come Shaw, ma con assai minore umorismo, del pretesto propagandistico per salvarsi in ogni modo.

Forse, il dramma nel quale il Brecht — stando a questo primo volume — è riuscito ad accordare meglio il suo sincero slancio di comprensione, la sua sete di giustizia e di bene per tutti, è *L'anima buona di Sezuan*, dove lo sdoppiamento della personalità è rivolto a dimostrare che la bontà sulla terra è destinata ad essere sconfitta qualora non sia adeguatamente sorretta dalla severità, se non addirittura dalla cattiveria, concetto per la verità non peregrino, ma che attraverso la storia di questa Shen Te, candida e soccorrevole, e del suo «doppio» Shui Ta, tocca accenti delicati e patetici di umanissima lega. Chi non tremerà alla fanciullesca tenerezza di Shen Te che già si vede madre e recita con l'immaginario bambino una leggiadrissima scena? O alle desolate conclusioni della protagonista quando — chiamata in giudizio dagli dei che pure le avevano affidato l'incarico di alimentare la bontà — si difende, mostrando come sia difficile aiutare se stessi e il prossimo, resistere alla cattiveria, e come solo commettendo ingiustizie sia dato procedere a testa alta nella vita? Della stessa natura è l'emozione che ci prende all'improvviso colpo di scena che nell'*Opera dei tre soldi* capovolge la situazione e consente il lieto fine.

Conclusione: Il nemico numero uno del Brecht è se stesso, la sua privata sensibilità che coglie i fati particolari dell'esistenza e non arriva a scioglierli che di rado e facendo forza alle sue proprie predilezioni; la tecnica sacra medioevalistica ancora vale per lui, come per gli altri espressionisti, ma mentre lo aiuta dove si dimentica nel colore e nel gusto del giuoco scenico, lo aggrava e isterilisce quando intende farla da guida: allora, la tecnica si muta in trasposizione scenica del metodo (non dello spirito) frobelliano e la poesia, il dramma, va a farsi friggere.

Achille Fiocco

● Il Consiglio direttivo del Sindacato Nazionale Autori Drammatici, recentemente riunitosi sotto la presidenza del vicesegretario nazionale Giuseppe Luongo, ha affrontato ancora una volta i problemi inerenti alla difesa degli interessi morali e materiali della categoria. A conclusione dei suoi lavori, il Consiglio ha formulato un o.d.g. nel quale è dichiarato che gli autori italiani chiedono all'autorità ministeriale che si pretenda, dalle Compagnie che aspirano alle sovvenzioni statali, la presentazione non solo dell'organico, ma anche del programma particolareggiato e impegnativo. Gli autori chiedono ancora che l'assicurazione degli aiuti previsti sia data soltanto alle Compagnie il cui programma risulti prevalentemente costituito di opere italiane, fra novità e riprese contemporanee, e che, per le Compagnie il cui programma non presenti tale requisito, gli aiuti siano sospesi ed eventualmente concessi soltanto a fine gestione, quando, nel corso dell'attività della Compagnia interessata, si sia verificata la condizione richiesta.

« L'ITALIA MODERNA »
DI GIOACCHINO VOLPE

Il periodo di vita italiana, che copre questo terzo volume dell'*Italia Moderna* di Gioacchino Volpe, non è esattamente quello della venuta dei nodi al pettine. E ancora il tempo di una più varia e più densa tessitura di motivi ideali e pratici di quella vita, di qualche chiarificazione e, persino, modificazione delle linee di sviluppo della storia nostra; ma, soprattutto, quello della inserzione, in qualche modo sempre più attiva, di quei motivi e di quelle linee nel più ampio gioco della mutevole realtà « europea » e mondiale.

Parlando del secondo volume, venne fatto di osservare a chi scrive che le ragioni della più vicina crisi dello Stato nazionale italiano, così come venne fuori dal Risorgimento — sotto certi aspetti, della stessa Nazione si possono già ravvisare in pieghe, chiaroscuri, compromessi della « fine di secolo ». Questa crisi, e le sue lontane ragioni, non impegnavano, però, allora l'attenzione del Volpe. La sua storia dell'Italia Moderna ne risultava in qualche misura una storia chiusa, di un'Italia della quale, cioè, non si vedono ancora le possibilità di svolgimento oltre i limiti postulati nel Risorgimento stesso.

Questa impostazione è mantenuta in questo terzo volume. Lo Stato nazionale, tuttavia, è, per giunta, monarchico, e di significato più mediterraneo che propriamente europeo, è, per il Volpe, l'Italia, della quale intende conoscere e, sino a un certo punto, giustificare le origini e la crescente individuazione, che nessuna frattura storica, o per una sua minore, possa accadere che siffatte configurazioni e individuazioni vada in pezzi e parzialmente si dissolvi, non solo — come è, del resto, dell'obiettività storiografica — non è da lui previsto, ma addirittura preclusa a una qualunque supposizione.

Tuttavia, come si è già detto, il nuovo volume è manifestamente la storia di una crescente integrazione europea e mondiale della vita italiana.

Questa vita si risolve, secondo le linee accennate, sempre più nello Stato.

La lunga opera degli uomini del Risorgimento e dei loro epigoni era volta, del resto, proprio a questo. Dare realtà statale alla molteplice vita nazionale, unitaria per tanti aspetti, ma ancora frantumata politicamente. E' una massima di quelle, che ci compiacciamo di qualificare « lapalissiane », ma è necessario ricordarla, se vogliamo cogliere con sicurezza il punto di vista storiografico del Volpe.

Naturalmente, ogni opera costruttiva del genere non può andare all'infinito. Buono o malgrado, a un certo punto, lo Stato è fatto, costituzionalmente definito, assetto in schemi di funzionalità amministrativa e di lotta politica, che solo lunghi secoli possono profondamente alterare. I contributi sociali della sua formazione dominano, allora, passare in seconda linea all'occhio dello storico orientato verso una contemplazione del genere che approssimativamente si è descritto. Interessi, se mai, la loro incidenza sulla funzionalità dello Stato stesso. La Nazione si evolve, oramai, nello Stato, fosse anche in forza delle specifiche direttive di questo, e le antinomie di questa posizione vanno rinviate a uno studio più politico — se non addirittura polemico — che non propriamente storiografico.

Sembra che questa sia l'obiettività, della quale si fa garante il Volpe stesso in quelle pagine di premessa, che, tralasciate nella stampa del volume, sono uscite di recente alla luce in questo settimanale (n. 23).

La contestazione di questo metodo in sede politica è, naturalmente, varia, ovvia, e facile. Ognuno è padrone di credere che il mondo, e, *a fortiori*, l'Italia, che di questo mondo, tutto sommato, non è che una parte, sia pure insigne, vadano, corrano o precipitino in questo o in quel senso. La critica legittima su questo terreno non può farla, a rigore, che l'evento stesso, e, più precisamente, quello tanto remoto da noi nel futuro che nessuno dei viventi potrà testimoniare.

In linea di filosofia e di metodologia, invece, propriamente storiografiche, la questione non si presenta facile. Non si dà storia senza punto di vista. E nessuno può impedire che questo punto di vista finisca con coincidere con una particolare veduta politica. L'errore, in questo caso, è divisibile. Nessuno dei punti di vista adottati o adottabili ne resta esente. In compenso, ognuno di essi ha specifica virtù chiarificatrice di particolari aspetti della realtà storica considerata. Illegittima, invece, la costituzione del punto di vista stesso come conclusione della indagine storiografica. Si rischia di trasformare questa stessa indagine in una requisitoria o in un'apologia, nelle quali i frammenti documentali assumono la caratteristica funzione delle prove giudiziarie.

E' sfuggito del tutto il Volpe a questo pericolo?

Non basta dire che nessuno può — nessuno, che concretamente pensi e operi — sfuggirvi. La posizione del Volpe è troppo impegnativa su questo punto per essere assimilata a tante altre di buono o di cattivo vicinato.

Il Volpe non deve avere costruito, in una lunghissima carriera di studioso, il suo « credo » politico indipendentemente dalle incidenze del suo lavoro quotidiano. Dirò di più: ho l'impressione che quello specifico « credo » gli si sia andato costituendo proprio in seno e in virtù della sua professione storiografica.

I moventi ordinari di una dottrina politica sono, a un dipresso, di tre specie: confessionali, nel senso più lato del termine; filosofici — critici o metafisici — e sociologici. L'età della formazione spirituale del Volpe è stata caratterizzata da postumi antiteologici e antimetafisici dei secoli precedenti e da una nascente ripugnanza — o disprezzo — verso la sociologia, per più lati, fallimentare del più vicino; ed egli non è sfuggito alle suggestioni caratteristiche del suo tempo. Delle più antiche ha conservato la fiducia nella possibilità di partire e di muoversi in un campo di rigorosa razionalità. Gli è, così, accaduto di accettare per razionale — e quindi, non solo storicamente, ma politicamente, valido — soltanto, ma anche tutto, quanto gli appariva intelligibile processo formativo della realtà presente.

Posizione conservatrice? Senza dubbio. Di un conservatorismo, però, che non esclude la rivoluzione, purchè questa si rassegni a fare la parte dell'incidente, dell'ostacolo sempre vittoriosamente superato dalle forze storiche perenni. Ora, le forze storiche perenni, per eccellenza, delle quali si può dire, con l'antico, che, come la natura, contrastate ed espulse nel momento rivoluzionario, *tamen usque recurrunt*, sono, appunto, la Nazione, lo Stato, in senso lato, la stessa « monarchia »; in più ristretto, i diritti precostituiti, dei quali il simbolo politico più visibile è la dinastia.

Lo sforzo compiuto dal Volpe, in molti scritti del tempo più vicino, per dare a questo suo convincimento l'aspetto, se non la fondazione, di una rigorosa razionalità non toglie, certamente, che essa non abbia più valore di altri convincimenti generati dall'abito economico o sociale o psicologico. Li supera, se mai, per una suggestività di ragioni, che per appartenere, largamente al costume scientifico, arieggiano la disinteressata obiettività delle pure idee.

Stabiliti, così, alla meglio, i limiti dell'interpretazione storiografica del Volpe, è onesto avvertire che questo terzo volume risente assai meno di molti altri scritti recenti del Volpe di questa pregiudiziale storico-politica. Forse anche perchè, avendo fra mano una materia, che, pur sempre complessa, si congela effettivamente nell'ambito dello Stato e della sua concreta presenza, l'assunto dottrinale si scioglie in essa e con essa fa corpo, lasciando solo attorno e quasi in distanza un sommesso alone ideologico.

Non fu solo dell'Italia e della storia italiana che si potè dire, del resto intorno agli anni coperti dal volume in esame, che si era « arrivati in porto ».

La crisi delle forme costituzionali, innescata subito all'indomani del Congresso viennese, aveva perduto, man mano, di vigore — direi quasi di violenza — e, qua monarchia costituzionale, là repubblica censitaria, federali o unitari, liberali o socialisteggianti, gli Stati europei e americani avevano, o pareva avessero trovato la forma di riposo, più o meno duratura, dopo tanto travaglio. Persino le incognite russa, balcanica, turca, cinese, si erano fatte meno minacciose.

Sì, anche l'Italia « era fatta ». Ora, non aveva che da vivere e svolgersi secondo le premesse stesse della sua formazione. La poca e vecchia sostanza ideale del Risorgimento, sopravvissuta alla crisi dell'idealismo romantico, sembrava bene amalgamata con le molte e nuove e ricche correnti di pensiero e di opera, che inserivano sempre più vivamente l'Italia nel grande concerto dei paesi liberi e civili. Superata la maggior crisi della fine del secolo precedente, le stesse « istituzioni » permettevano una sempre meno scontrosa convivenza di liberali e di cattolici e di riformatori sociali. Anche nei nomi propri delle parti era visibile una pacifica tendenza ad avvicinamenti. Non si parlava più con deprecabile orrore, — o si parlava sempre meno, — di reazionari e conservatori e clericali e sovversivi. L'aggettivo « democratico », anche senza tangibile democrazia, si sposava amorosamente alle più opposte determinazioni politiche, e faceva da mediatore tra le fazioni, ne addolciva la violenza polemica. Persino i più giovani « nazionalisti » oscillavano tra le suggestioni antidemocratiche della scuola francese e una tradizione illuministica paesana, temperata e temperante. Non era stato sottoscritto il loro stesso « manifesto » da aperti sostenitori della imprescrittibilità delle conquiste dell'Ottantanove? Il socialismo officiante ripudiava i suoi rampolli blanquisti, anarchici e sindacalisti.

L'età di Giolitti: o non piuttosto la congiuntura, che in Giolitti trovava il suo più felice espressore.

L'Italia, dunque, divenuta Stato, si riversava essenzialmente nella vita, che è propria degli Stati, diplomazia, e politica economica e coloniale. In un felice equilibrio, che consentiva ai più dei suoi cittadini di inscrivere i propri bisogni e aspirazioni e aspettazioni in un quadro di comune interesse, e interpretabile secondo i più vari gusti.

Idee nuove, a rigore, nei quattro anni rievocati dal Volpe, non ne sorgono. Sono le correnti stesse della fine dell'altro secolo e dei principi del nostro, che si svolgono nella contingenza politica, spesso, più che contrastandosi e accavallandosi, in una collaborazione, beninteso, per quattro quinti, inconsapevole?

L'analisi del Volpe di questo complesso mescolarsi e unirsi di bisogni e di opere nazionali e internazionali è minuta e complicata da continui riferimenti al « prima », non senza fugaci, ma significative, aperture verso il « poi ».

Certo, al Volpe interessa più l'evoluzione politica e nazionale, anzi nazionalista, del popolo italiano che quella morale e sociale. Ma non gliene si può fare colpa assoluta ed esclusiva. I motivi dominanti del periodo sono proprio quelli. Irredentismo e colonialismo, anche nelle più svariate accezioni, accomunano persino i partiti più opposti. E', per lo più, un moto in ritardo, come in ritardo, sempre, dal Cinquecento in poi, è tutta la storia italiana sul comune quadrante delle grandi Nazioni moderne. E questo conduce, da una parte ad attenuazioni e incertezze, pesanti, ancora oggi, sui nostri orientamenti concreti; dall'altra a esagerazioni, entusiasmi giovanili, estremismi, che finiranno per trionfare nelle congiunture più drammatiche della storia europea. Una Italia curiosa, troppo lenta, da una parte, e troppo sensibile, dall'altra.

L'interpretazione generale del Volpe è, se non erro, tutta qui. Centralità delle esigenze dello Stato in un mondo sufficientemente mobile perchè l'uomo di Stato lo manovri al punto desiderato.

Certo, che peso effettivo ebbe l'« opinione pubblica » italiana nella crisi della Triplice, nel riaccostamento alla Francia, nella decisione dell'impresa libica, domani, ancora peggio, in quella dell'« intervento » nella prima guerra mondiale?

Abbiamo due interpretazioni, diciamo così, « popolari »: due leggende, se più piace. Quella di un popolo essenzialmente manovrato dal suo Governo, il cui apologo figurativo è il Giolitti « Gran Burattinaio ». L'altra, prevalsa negli anni dell'enfasi imperialistica e riformatrice, di un popolo, che si desta e impone al suo Governo, agli stessi suoi rappresentanti — di formale legittimità, ma distaccati dai veri interessi dei rappresentati, perduti in beghe e manovre parlamentari, — la sua « necessaria » volontà.

Il Volpe non ha preso partito tra le due opposte tesi. Forse, anche, perchè, tutto sommato, esse sono soltanto « tesi », buone, al più, per la propaganda di una giornata di innocua tensione elettorale, o per quella, più pericolosa, di un'ora di estremi sacrifici. Ma non ha potuto evitare la definizione del significato della figura e dell'opera del Giolitti in un tempo, che anche a distanza, continua ad apparire dominato da esse.

Il Volpe non ha bisogno di atteggiarsi a critico. Di Giolitti è stato detto, negli ultimi trent'anni dalla pubblicazione delle sue memorie, tutto il dicibile. Dalla volgare invettiva alla lode meno calcolata. Ma quel che è più è che non la sua dottrina — che, in fondo, non esiste — ma la sua funzione ideale non trova ancora oggi un minimo di accordo. Monarchico, liberale, progressista, democratico, o semplicemente « uomo di Stato », nella duplice accezione del termine, di grande manovriero delle possibilità storiche, e di modesto ricostruttore delle strutture dello Stato stesso? E, nella grande politica, consapevole o semplicemente secondato dall'evento, a sua volta, in partenza, imperioso?

Nel ginepraio degli opposti « aggettivi », il Volpe si muove con molta sottigliezza, fa concessioni, e pone riserve. Liberale, sì, ma di un liberalismo generico, ed, in fondo, conservatore. Ma, sopra tutto, fautore e artefice della burocrazia come momento materializzatore dello Stato stesso. Nè, secondo il Volpe, ciò esclude la taccia di corruttore. Bisogna certamente avere il buon gusto di non attribuire al Giolitti l'iniziativa del sistema di abituale falsificazione del responso elettorale, di abuso dei mezzi di polizia, di ricatto parlamentare delle opposizioni e degli oppositori. I « ministri della malavita » non sono sorti in Italia con Giolitti. Nè Giolitti ha inventato l'ingerenza della « malavita » nella politica elettorale del Mezzogiorno. Tutt'al più si sarà difeso su un terreno, più adatto, francamente, per energici interventi di polizia armata che non di inermi e domestici Prefetti.

Per Volpe la « corruttela » giolittiana è di più alto stile e di più intenso significato. Nell'illusione di arginare maree sovversive, isolando i rispettivi poteri, della Monarchia e del Parlamento, Giolitti, senza saperlo, avrebbe, secondo il Nostro, infiacchito e snaturato l'uno e l'altro. E si capisce che per il Volpe è maggior pecca l'avere isolato e sibrato la funzione regia, che non l'avere addormentato il potere critico e costruttivo del Parlamento.

Il libro del Volpe è, naturalmente, zeppo di incidenti del genere, la cui discussione condurrebbe a riscrivere praticamente un volume, già di per sè, troppo denso. Ma, insomma, che cosa furono, a parte gl'incidenti visibili od occulti, questi « quattro anni » nella storia del popolo italiano? L'aver dedicato a essi soli più che mezzo migliaio di pagine di fitta scrittura dice immediatamente che per il Volpe furono anni decisivi. Anni, nei quali si posero i problemi dell'immediato futuro, e di qual futuro!... Si configurò, in essi, un'Italia nuova? No. Questa configurazione spetta al ventennio precedente, che il Volpe ha magistralmente sviscerato nel secondo volume della sua opera. I « quattro anni » furono, invece, una conclusione, dopo la quale i binari del gioco prossimo divennero, secondo il Volpe, e secondo, diciamolo pure, ogni verosimiglianza, piuttosto obbligati.

Non c'è bisogno di tornare, per questo, al parallelismo, già tanto abusato, della pari « fatalità » di Novara e di Adua. Nè di ripetere l'altro, più prezioso e men frequente, dei due Risorgimenti, l'uno a lieto, l'altro a triste fine.

Si può più moderatamente concludere dicendo che, sul serio, i « quattro anni » determinarono l'ingresso effettivo dell'Italia nel mondo. Entrata bene, o male? L'importante era entrarci, uscire dall'isolamento paesano, che negava tutto l'anelito di rinnovata universalità, che era ed è ancora la vera ragion di essere del Risorgimento. Se, poi, al di là degli errori e delle sventure, questa drammatica cavalcata nel mondo, alla quale abbiamo assistito, soffrendo e operando, tutti, in qualunque modo, voglia, debba, alla fine, significare un'effettiva integrazione della nostra particolare, ancora che millenaria, civiltà, nella più grande e comune, non deve dirlo un libro. Devono fare che sia, ripensando e vigilando, purificati di facili entusiasmi, come di meschine apprensioni, gli stessi Italiani di oggi e di domani.

Pompeo Falcone

GIOACCHINO VOLPE, *Italia Moderna*, volume III, 1910-1914, Firenze, G. C. Sansoni, 1952, in 8°, pp. 656, 44 tav. con 65 ill., rilegatura edit. in tutta tela, L. 5.000.

SUPERAMENTO DELLO STOICISMO
IN MARCO AURELIO

All'unico filosofo che sia salito al trono toccò in sorte « l'ingrato compito di amministrare e legiferare per salvare la mole schiacciante e gravemente incrinata dell'impero » e toccò pure « di fare la guerra senz'amarla, per puro, purissimo dovere, durante ben diciassette anni sui complessivi diciannove del suo regno »; infatti Marco Aurelio chiuse gli occhi « dopo aver bevuto fino all'ultima goccia il suo *officium* d'imperatore, compiuto sempre come se ogni azione da compiere dovesse esser l'ultima della vita ». Si aggiungano le disgrazie famigliari: è noto, infatti, che la condotta della moglie Faustina lasciò molto a desiderare e nondimeno il marito la trattò sempre affettuosamente, e quanto al figlio Commodo, ognun sa che razza di delinquente ed immorale sia stato, benchè il padre, anche in questo caso, non abbia voluto vedere od almeno non dare atto a se stesso dei lati peggiori del suo erede.

C'è nei Pensieri un'eco di tali esperienze « enormi e faticose »? sì, ed in particolare il 1° libro può esser indicativo perchè fu composto per ultimo, tutto insieme, quando l'autore « sentiva già nel suo corpo, che non aveva mai goduto una grande salute, come un presagio di morte » e quindi quelle pagine acquistano il valore di un testamento scritto in zona di operazioni e lo spirito che le pervade è quello « del colloquio coi morti che fa pensare ad una specie di *nunc dimittis servum tuum*, come disse il Trannoy ». Tali affermazioni non sono accolte pacificamente da tutti gli studiosi e le discussioni sull'argomento sono state vivacissime; di esse rende conto un giovane e valoroso cultore di studi classici, che alla competenza filologica più raffinata unisce una non minore preparazione e sensibilità filosofica (FOLCO MARTINAZZOLI, *La « successio » di Marco Aurelio. Struttura e spirito del primo libro dei « Pensieri »*, Adriatica Editrice Bari 1951 pp. 213). In tal modo il Martinazzoli è in grado di rivivere dall'interno le fasi e le ragioni della composizione, mentre trova nella sua larga erudizione appoggi e conferme alle ipotesi che viene via via suggerendo.

Tralasciando tutta la larga parte dedicata ad un'analisi minuziosa della lingua del 1° libro dei Pensieri, ai criteri seguiti nell'uso di certe espressioni o frasi, ai pregi e difetti stilistici ecc., potrà essere utile riassumere le conclusioni dell'autore sulla personalità dell'imperatore filosofo quale risulta dal suo ultimo lavoro, che, « provvisto com'è d'una funzione proemiale, sa comunicare al lettore in tono discreto la emozione d'un mesto presentimento e ci si presenta intanto sotto l'aspetto nudo e asciutto dell'inventario »; infatti il problema che si affrontava in quelle pagine non era semplice perchè non si trattava tanto di stendere una autobiografia quanto di « rivedere la propria vita in sintesi attraverso una serie di singole successioni morali: bisognava perciò rievocare una lunga serie di defunti, pietosamente ma senza intenerimenti, giustamente ma senza durezza ». Vi è una profonda mestizia in questo atteggiamento di Marco Aurelio, che, giunto il momento di pensare alla sua successione morale, distoglie lo sguardo dai suoi eredi e rivive nel passato anzichè nell'avvenire una fondamentale esperienza dell'animo umano quale è quella successoria. In altre parole, il libro è rivolto non già ai posteri ma ai morti « e se mai, proprio in virtù di questo rivolgersi ai morti, Marco Aurelio sembra amaramente ritenere di poter esercitare una qualche efficacia sui vivi »; l'imperatore non credeva più nella sopravvivenza della virtù e tuttavia nel dubbio, nel triste presagio di quello che sarebbe stato il futuro dell'impero ed il comportamento dei suoi successori, egli compì un atto di fede rivelandosi un pò dell'intimo dell'animo suo e facendo sgorgare da quelle pagine « un pudico e rattenuto ma profondo pathos ».

Una prima caratteristica appare quindi questa, la sfiducia nella storia, la mancata speranza di veder mai realizzata una repubblica platonica, la coscienza « della tragica incrinatura che mina invisibilmente ogni azione umana ». Già il Martha aveva osservato con finezza che in Marco Aurelio paiono coesistere due uomini, quello attivo, il comandante energico, il politico deciso, e quello contemplativo che sa che ogni azione è soggetta alle leggi del tempo e della sorte e quindi non si fa illusioni ma « considera come cosa cospicua un sia pur piccolo risultato raggiunto »; infatti anche le imprese più illustri, le decisioni più giuste ricadono nel gorgo del contingente e di conseguenza, prima di compierle o di prenderle egli si sentiva tormentato da dubbi, avvolto da mestizia, ed avvertiva la distanza incolmabile che corre sempre tra l'ideale ed il reale.

La seconda caratteristica — ed è superfluo sottolineare i punti di passaggio tra le due — è rappresentata dallo sforzo costante e severo inteso a « vedere il mondo quale egli voleva che fosse, non già quale in realtà esso era », ossia l'intenso autodominio, l'istanza di « risolvere il problema del male col negare il male stesso ». Tutto ciò era conseguenza di quella sorta di *deformazione* morale propria degli stoici, che portava ad esempio Epitteto a dire: « chi voglio io vedere vincitore? colui che vince, e così sempre sarà vittorioso chi voglio io che vinca », ma era pure una particolarità dell'imperatore che lo portò « nella cernita dei ricordi, e quindi nella costruzione del primo libro, a voler ricordare solo il lato positivo della sua esperienza » sino a giungere a render grazie alla divinità di tutto quanto è avvenuto perchè, in ultima istanza, è da essa che ha origine ogni dono ed apprendimento e « tutte le cose — sono parole di Marco Aurelio — richiedono l'aiuto degli Dei e della fortuna ».

Con questo tocchiamo un altro aspetto di quella sconcertante personalità e resta illuminato un nuovo lato della sua sofferta esperienza: Marco Aurelio fu senza dubbio seguace della filosofia stoica e la sua concezione del mondo fu fedele al classico materialismo di quella scuola; tuttavia egli « si affaccia in certo modo sull'invisibile », vi è in lui un'apertura spirituale che non deve esser sopravalutata ma non può neppur esser negata perchè in contrasto con la iattanza e gli atteggiamenti rigidamenti dogmatici propri dei puri stoici. Come si spiega tale « intrecciarsi di correnti e controcorrenti » che hanno tanto disturbato i vari interpreti del suo pensiero portandoli a giudizi contrastanti e spesso non benevoli verso il paradosso storico di un imperatore filosofo? forse la risposta si trova soltanto tenendo presente le date della vita di Marco Aurelio; siamo verso la fine del secondo secolo dopo Cristo, e cioè allorquando, l'anima classica ha filtrato attraverso esperienze di secoli il meglio dei suoi frutti, si è « autunnalmente fatta ricca di una ricchezza raccolta lungo una strada che, partendo dalla morale esiodea e solonica, aveva superato lo stesso confine della morale platonica ». La vocazione del Nostro per l'ardua virtù della pazienza, la sua tolleranza, la sua umanità consapevole di sè e dell'ironia della vita, non ci danno tutto nè il meglio di lui, ma, come scrisse già con acume Adolfo Levi, « è notevole il fatto che, mentre le dottrine che insistono sul carattere assoluto del dovere tendono ad attenuare il valore dell'amore, Marco Aurelio li collega indissolubilmente e parla dell'amore per tutti gli uomini, anche per coloro che ci odiano ».

In questo bisogna riconoscere l'impronta più autentica della personalità marcaureliana e con questo il paganesimo travasava se stesso nella nuova *Weltanschauung* ed etica cristiana.

Paolo Brezzi

● E' annunciata per l'8 settembre prossimo la pubblicazione di un nuovo libro di Hemingway che avrà per titolo: « The old Man and the Sea » (Il vecchio e il mare). A quanto annuncia il New York Times, si tratterebbe di un romanzo breve il cui protagonista, un vecchio pescatore senza amici perchè perseguitato dalla cattiva sorte, resta in mare tre giorni alle prese con un grosso pesce arpionato che non si rassegna a morire.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-437

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO IV - N. 28 - ROMA, 13 LUGLIO 1952

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LO "SCANDALO" DEGLI UFFIZI

APOLOGIA DI R. SALVINI

Era naturale che il nuovo — ancora parziale — assetto della Galleria degli Uffizi avesse a suscitare discussioni e che accanto ai consensi spuntassero anche acerbe, le critiche. I problemi museografici sono materia tra le più opinabili, e l'importanza delle innovazioni era tale d'altronde da lasciar prevedere il malcontento dei temperamenti nostalgici.

Quel che si aveva diritto di pretendere era l'uso di armi cortesi e il bando dei colpi proibiti da parte degli attaccanti: che la critica cioè movesse da constatazioni di fatto esatte e non come si è verificato, imprecise e, per sbadataggine, o malafede, contrarie alla verità.

Le critiche rivolte alla «Sala delle Arti», paragonata a uno stand della Fiera di Milano (Cederna, *L'Europeo* 12 aprile), «alle macchinose trappole» (Praz, *La Nazione* 25 maggio), ai «curiosi lucernari», alle «grandi vetrate oblique che ricordavano lo stile delle fabbriche industriali» (Valori, *Il Messaggero* 22 aprile) sono giuste, ma sbagliate d'indirizzo. Di questa discesa «al disotto del dignitoso», di questo accostamento «al tipo di hall di albergo razionalizzato apparecchiato per una esposizione di modelli di grande sarta» (Vinciguerra, *Il Messaggero* 3 maggio) non siamo noi i responsabili: si tratta di cose che Guglielmo Pacchioni, il sottoscritto e l'architetto Morozzi hanno trovato già fatte, finite e messe in opera. Molte di queste cose andranno col tempo rifatte, ma per ora non c'era che da sforzarsi di renderle meno ostiche come in qualche punto abbiamo fatto; se il risultato lascia ancora a desiderare non è colpa nostra.

Di informarsi questi signori evidentemente non avevano il tempo; troppo premeva loro montare il «caso», gridare allo scandalo. E per fare scandalo, oggi che l'opinione pubblica è in fermento per la ricostruzione di via de' Bardi e di Por S. Maria, non c'era di meglio che inventare di sana pianta la favola della sontuosa Galleria principesca messa a soqquadro e ridotta a novecentesco squallore dagli incauti riordinatori. Prima che vi si accostassero le nostre sacrileghe mani la Tribuna era rivestita, secondo Valori, da un «caldo broccato rosso», mentre secondo Praz le davano magnificenza parati di damasco. Damasco o broccato, poco importa: certamente una stoffa antica — immagina il lettore — forse, chissà, col favor delle tarme, quella stessa del Buontalenti. La stoffa che abbiamo tolto è qui, in un armadio: è una tela di canapa: fu messa in opera nelle salette cinquecentesche nel 1919 e nel 1930 nella Tribuna: in epoche molto antiche, come si vede, e degne del nostro storico rispetto. Ma questo non è che un particolare. «La Galleria degli Uffizi — scrive ancora Valori — aveva una fisionomia ormai ben stabilita, con tutti i difetti, trascurabili, e tutti i pregi, immensi, delle raccolte d'arte principesche, improntate al gusto mecenatesco di Sovrani raffinati, assistiti da consiglieri intelligenti». Il candido lettore pensa di certo a Francesco I de' Medici, e al Buontalenti, o almeno almeno al Cardinal Leopoldo e a Paolo del Sera. Ma no: «il suo aspetto quasi definitivo — è ancora Valori che scrive — risaliva alla metà dell'Ottocento». Dunque non più Francesco I, non più il Cardinal Leopoldo, ma Canapone: il quale, lo sanno tutti, è passato alla storia in fama di raffinato e di mecenate! Ma il guaio più grosso è che neppure Canapone, che almeno era un principe, era riuscito a dare «aspetto quasi definitivo agli Uffizi». Sopravvennero a guastarli gli scanzonati borghesi dell'Italietta umbertina. Sfogli Valori le annate de «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti per cura del Ministero della Pubblica Istruzione», e vi troverà anno per anno i resoconti dei lavori di ampliamento e riordinamento condotti dal '90 al '900 dall'architetto Del Moro e dal direttore cav. Ridolfi. Vedrà che razza di terremoto! Poi fu la guerra. Gli Uffizi furono vuotati e nel 1919 nuovo e radicale riassetto, quello che poi durerà fino al 1950: non più quadri nelle logge, ma soltanto sculture romane ed arazzi, tutta una serie di primitivi fra i quali Cimabue e Giotto, qui trasferiti dall'Accademia, riordinamento dei quadri secondo il criterio delle «scuole». Chi confronti il catalogo del 1907 e quello del 1926 che rispecchiano l'assetto del '900 e quello del '19, riconoscerà che grandi progressi erano stati compiuti dall'uno all'altro. E chi vorrebbe negarlo? Ma perchè negare che ulteriori progressi possano compiersi oggi? La «Galleria principesca» era finita da un pezzo, delle 40 sale non più di 9 avevano conservato (e conservano — state tranquilli — tuttora) un'architettura antica: la concezione dell'arte e della sua storia muta, ed ogni generazione ha bene il diritto, anzi il dovere, di aggiornare i suoi musei. Come potrebbero essi altrimenti continuare a far viva parte della nostra cultura?

Ma l'altro nostro delitto è di avere osato abbattere l'idolo venerando delle «scuole», di avere calpestato perfino, almeno secondo Vinciguerra, il principio delle personalità artistiche. Vinciguerra purtroppo parla per sentito dire (ma lui lo chiama «tirar le somme» delle critiche altrui) e ho l'impressione che non si sia scomodato a fare una visitina agli Uffizi. Come potrebbe altrimenti affermare che artisti come Filippino Lippi, Leonardo, i Veneti sono stati dispersi in sale diverse? Leonardo? Sicuro, ma i suoi due quadri si trovano in due sale attigue. Filippino? E' presente con sette quadri, cinque piccoli e due molto grandi e sono tutti nella grande «Sala delle Arti», solo che quelli piccoli si trovano nei gabinetti ricavati con mezze pareti al centro di questa sala, e quelli grandi nelle pareti grandi: o li voleva appiccicare tutti come francobolli su una parete di otto metri? E i Veneti? Tiziano è tutto in una sala, Veronese idem, Tintoretto anche.

•

Ma torniamo alle scuole: e qui mi occorre invocare l'aristotelico «principio d'identità», chè mi vuol sembrare che con la stessa parola non intendiamo tutti la stessa cosa. Ha detto Roberto Longhi in una conversazione alla radio che «quella modesta parola di «scuole», nel pensiero di coloro che per primi l'usarono nella storia dell'arte, non ebbe nulla di «scolastico» nel senso meccanico e ripetitorio, esprimeva anche la nobile fiducia nella bontà di una educazione sentimentale che si propaghi per via di una poetica tratta dalla vera poesia, stava insomma piuttosto per «tendenza», quale sempre vien fuori per la forza stessa delle cose, dall'azione di artisti produttivi». Lasciamo stare se sia proprio così (sbaglio o per l'abate Lanzi la scuola fiorentina va da Cimabue al Sagrestani, e la Veneziana dal Trecento al Canaletto, la bolognese da Vitale al Cignani?). Ma qui si tratta di giudicare non il principio delle scuole *nel pensiero di coloro che per primi lo usarono nella storia dell'arte*, ma, più terra terra, l'applicazione che di quel principio era in opera negli Uffizi nel 1919-1950. Dichiarar francamente, ad esempio, se fosse conveniente che alle sale delle «scuole italiane del secolo XVIII» seguisse quella del '500 fiammingo; se si ritenesse utile che il visitatore vedesse il trittico di van der Goes dopo le tele del Tiepolo e del Magnasco. Oggi dà scandalo che van der Goes si trovi in compagnia del Ghirlandajo e di Filippino, che la pittura del fiammingo videro, ammirarono e discretamente imitarono, e ci si rimprovera di avere istituito un paragone che non torna a vantaggio di quei fiorentini minori: si vede che il nazionalismo non è ancora passato di moda. Ma chi negli ultimi anni del '400 avesse girato per Firenze e dintorni curioso della pittura moderna si sarebbe imbattuto, fra molte altre e diverse cose, anche nel trittico di van der Goes in Sant'Egidio, nella Madonna degli Otto di Filippino in Palazzo Vecchio, nell'Adorazione del medesimo in S. Donato a Scopeto e in quella di Lorenzo di Credi in Santa Chiara. Nei dipinti appunto che qui sono raccolti a esemplificare un atteggiamento del gusto, una «tendenza». Era forse più consono al concetto di scuola come «tendenza» lo stiparsi sotto la invero molto significativa etichetta di «scuole straniere» di quasi tutti i pittori nati e operanti al di là delle Alpi? Erano quattro sale, dove ai francesi del Settecento tenevano dietro i tedeschi del cinquecento in compagnia dei fiamminghi di quel secolo e dei primi del successivo (Dürer insieme coi paesisti seicenteschi di Anversa e di Utrecht) ed a questi la folltissima schiera degli olandesi.

Ma nessuno ricorda, e nessuno si è presa la briga di aiutare la memoria sfogliando il catalogo del 1926 che quell'ordinamento esattamente rispecchia. Vedo che c'è chi stupisce di trovare nella stessa sala il Tintoretto ed il Barroccio, il cui accostamento ci è parso fosse consentito dal comune sustrato manieristico della loro cultura. Ebbene, prima della guerra la «Sala del Barroccio» conteneva tutti insieme il Barroccio, i Carracci e il Caravaggio col loro seguito. Tre fatti cioè assai diversi e contrastanti — gli estremi guizzi del Manierismo, la riforma antimanieristica, la rivoluzione «naturalistica». Ed ancora: nel vecchio ordinamento c'era una saletta dedicata alla «scuola ferrarese e bolognese»; si cominciava per i ferraresi, con Cosmè Tura, si seguitava col Dosso e si finiva con lo Scarsellino. I bolognesi andavano poi dal Francia a Guido Reni; si trascurava cioè il fatto che fra il Tura e il Dosso era sopravvenuta l'ondata del tonalismo veneziano, che fra il Francia e Guido c'erano di mezzo nientedimeno che i Carracci e il Caravaggio.

Fatti ormai conosciutissimi, luoghi comuni della storia dell'arte: e Longhi vuol farci un complimento quando dice che noi vediamo «cose e persone assai diversamente dal comune». E fa torto al «pubblico comune» dei musei sospettando che non sia all'altezza di comprendere sì peregrini concetti. Ho anche letto che questo povero pubblico sarebbe abituato alle «scuole» dalla cultura dei manuali e che a ritrovarsele così arruffate perde la bussola. Chi scrive così non ha mai avuto in mano uno di codesti manuali: che tutti parlano sì di scuole, ma entro i limiti ben circoscritti di tempo e, pur non parlando di proposito della pittura fiamminga perchè l'arte straniera non è nei programmi ministeriali, si fanno pure un dovere di accennare al trittico Portinari e all'influenza che esercitò a Firenze; e del Dosso non tacciono che è ferrarese, ma non ne parlano di seguito al Tura, ma dopo aver detto di Giorgione e di Tiziano.

Chi ha perduto la bussola è chi ci fa responsabili degli errori compiuti da altri, e per di più ci accusa di essere venuti meno al nostro dovere di provveditori di un «pubblico servizio» per aver cercato di far sì che una fra le massime gallerie d'Italia rispecchiasse quanto possibile la cultura artistica di oggi: che non è più quella dell'abate Lanzi, ma quella, se vogliamo darle un nome, di Adolfo Venturi.

Roberto Salvini

Galleria degli Uffizi - Una delle sale rinnovate

SIMULACRI E REALTÀ

SVENÒ

Fino a poco tempo fa, quando mi accadeva di leggere le due sillabe che compongono la voce svenò, pensavo alla terza persona del passato remoto di un verbo transitivo e riflessivo, significante il tagliare e il tagliarsi le vene e farne uscire molto o tutto il sangue.

Al figurato, il verbo ci soccorreva quando volevamo far intendere che i sacrifici erano sostenuti con tal generosa dedizione da potersi comparare ad una vera effusione di sangue.

Un certo stupore perciò mi colpì quando scorrendo alcune pagine, sull'ordinamento del lavoro agricolo in Russia, trovai tale e quale il nostro svenò, che aveva perduto il suo rango di verbo ed era diventato un sostantivo ilare e quasi conviviale: un bello e rumoroso nome di allegra e attiva brigata. La brigata «vigneti», quella «orticola», quella «del frutteto», quella del «bestiame», e ogni altra che attende ai lavori della terra, si articola in gruppi, che si chiamano appunto svenò. A che mira siffatta suddivisione? A fomentare lo spirito di emulazione tra i lavoratori, a far sì che chi ha la responsabilità, poniamo, delle barbabietole si butti all'opera con tale impegno da ottenere le più grosse, le più carnose, le più zuccherine radici dell'universo, di fronte alle quali le barbabietole dei paesi capitalisti facciano figura di ravanelli anemici.

Ma codesti risultati presuppongono versamento di sudore. Ed il sudore è un sangue non colorato.

Se è così, il russo svenò e l'omotono italiano hanno qualche parentela semantica.

SENSITIVA

«Il maschio della forma viene sgrassato su fresatrici a copiare, il tastatore segue la sagoma, comanda idraulicamente lo spostamento della fresa, così da riprodurre nel blocco di acciaio il profilo della sagoma. A questa operazione si giunge dopo notevole lavorazione di sagome e forme-campione, da impiegarsi su fresatrici a copiare, sia automatiche che sensitive, per la sgrassatura e la finitura delle due parti della forma».

A leggere queste righe, l'uomo della strada, quello del libro di farchia umanistico, o pensano ad un trastullo di buontempone, o si danno a compiangere il segnato delle furie che finirà in manicomio i suoi giorni. Il frequentatore di portici filosofici che ha colto sempre sulle serrate e pudiche labbra di pensatori la parola «forma», ora apprende che codesta aerea vergine, è androgina: «il maschio della forma viene sgrassato...!» E quei magnifici tornei tra volontà e libertà, tra comandare ed ubbidire, messi in accompagno da questi ordini idraulici? Certo piacerebbe a chi ha governo d'uomini un comandare idraulico. Una dittatura idraulica ed anche una democrazia idraulica metterebbero un freno possente alle fazioni e avrebbero ragione dei nemici del rispettivo regime.

Ma — ed è questo l'allarme più corrosivo dai sirena — questo vandalismo della tecnica, la quale per descrivere una macchina di pressofusione, distrugge o si annette il nostro patrimonio linguistico, è sintomo inquietante.

Venire a togliere ai letterati, ai filosofi, agli artisti, agli psicologi quell'epiteto «sensitivo», e accoppiarlo a proposito della fresatrice all'altro che n'è quasi l'antitesi «automatico», è come tagliarsi la punta della lingua.

Se le fresatrici possono essere automatiche o sensitive, chi corra ascoltare più il Tommaseo che «sensitiva» chiama la persona delicata che sente ogni minima impressione di piacere o di dolore?

FILOSOFIE DI UN GIORNO

Un sistema di filosofia per alcuni è un'armatura, per altri una camicia.

Armatura: «Per me è un punto d'onore restar fedele alle vecchie convinzioni, che non abbandonerò mai, nemmeno all'ultima ora».

Camicia: «In generale la mia filosofia è quella del giorno in cui scrivo».

Ingres è per l'armatura; Stendhal per la camicia.

Che bella sincerità, e quanto stupida!

In effetti, allorchè l'orgoglio è in giuoco, Stendhal si dà a difendere le sue idee, come se la loro rovina portasse con sè la distruzione di tutto il suo edificio mentale. La spiegazione di questo comportamento contraddittorio è liquida. Le idee nuove eccitano la sensibilità e perciò provocano l'interesse, porgono cioè il biglietto d'ingresso per entrare nel giardino incantato dell'artista, che pertanto le accoglie.

Intanto però altre idee nascono. Come si fa a farle convivere con le precedenti, se spesso sono in conflitto? Con cortesia, si invitano, a lasciare il giardino, le ospiti più anziane. E così ogni giorno l'avido Stendhal ha visitatrici nuove. A meno che qualcuno male informato sulla sua mutevolezza concettuale, non meni un attacco frontale contro idee già abbandonate. Risorge allora l'interesse, sbraciato dall'orgoglio ferito, e s'inizia il combattimento per dare al morto tutti i diritti del vivo. Così ci si trastulla con la verità.

Al pari di Stendhal, molti scrittori del nostro tempo s'infiammano per le filosofie neonate, e tutti gli acri umori versano, a difendere la filosofia di un giorno. Ma avessero almeno il talento di Stendhal!

Varius

I CANTI DEGLI ELLENI

Fra i meriti dei romantici verso la cultura fu quello, negato agli studiosi classici, di scoprire e rilevare per primi l'anima della Grecia moderna. Erano gli anni che il popolo greco insorgeva per riconquistare la sua libertà, dopo quattro secoli di dominio ottomano. I canti popolari mostravano una Grecia nuova, appassionata ed eroica, vivente accanto alle grandi rovine e ai monumenti di un passato lontano. La prima silloge di tali poesie ad opera di Carlo Fauriel, vide la luce a Parigi (1824-25), in greco e in francese, mentre la Grecia combatteva per la sua libertà. Da noi fu il Tommaseo a far conoscere con la sua impareggiabile e classica traduzione (Venezia, 1842) i capolavori della Musa popolare neogreca.

Anche i filologi classici finirono col riconoscere l'interesse di questa poesia che era la vivente testimonianza della continuità del popolo greco. Ed ecco finalmente, presso il Teubner di Lipsia, apparire nel 1860 la vasta raccolta del Passow dei *Carmina popularia Graeciae recentioris*. Canti cleftici, canti d'amore, di morte, di lontananza, ballate narrative come, tra le più note, quella del «fratello morto» o della cavalcata funebre e il «ponte d'Arta». Canti storici, come quello che lamenta il saccheggio di Adrianopoli; o quello che compiange la perdita di Costantinopoli, dove il poeta popolare vuol consolare la Madonna afflitta per la perdita di Santa Sofia: «Signora Madonna, non piangere, col tempo, cogli anni, di nuovo qui è nostro». Se i canti cleftici respirano la lotta per l'indipendenza, il gruppo folto e largamente diffuso dei canti acritici rappresenta l'eredità della poesia bizantina, tra gli uni e gli altri dieci secoli di vita e di storia.

Quattro secoli di dominio turco hanno tenuto la Grecia in disparte dalla comunità della cultura europea, sin quasi sulle soglie del suo risorgimento politico. Per questo, uscendo quasi d'un tratto dal suo isolamento, essa ha recato con sè un così fresco e ricco tesoro di poesia popolare, quasi un fiume sotterraneo, cresciuto nel silenzio e nel segreto, che affiori d'un tratto alla luce.

Dopo la raccolta, che voleva esser completa, del Passow, s'andarono moltiplicando, da parte di studiosi locali, le pubblicazioni di nuovo materiale raccolto sul luogo, spesso anche disperso in periodici. E sempre più difficile appariva costringere in un solo corpus la messe esuberante. Da ogni parte del mondo greco, anche dalle terre irredente, da Cipro, dalle Sporadi, da Creta, dalla stessa Asia Minore, dotti locali e studiosi stranieri mettevano in evidenza il persistere, in un'area culturale assai più vasta della Grecia politica di un fondo comune di folklore e di poesia popolare, le cui radici risalgono alla età bizantina. E da quando l'Accademia di Atene, tra le altre imprese, ha assunto sotto il suo patrocinio anche l'inventario e la raccolta dei canti popolari greci, sempre più difficile appare l'ordinamento e la pubblicazione di un così vasto materiale. Onde la opportunità di raccolte, o scelte provvisorie e parziali, condotte sopratutto con criterio estetico.

Continua a pag. 6.

Bruno Lavagnini

SOMMARIO

Letteratura

Storia-Filosofia

Arte

Teatro

AUTORITRATTO
DI LORD SIMON

«Questo libro fu scritto con un senso di rinunzia, e con egual senso di rinunzia dev'essere letto». Potrebb'essere il motto, desunto dalla celebre introduzione al quinto volume della *Storia Romana* del Mommsen, se Lord Simon, pur dottissimo classicista e umanista, fin dai tempi giovanili di Oxford e lettore di Tucidide negli scarsi *loisirs* ministeriali durante la prima guerra mondiale, ci avesse pensato, potrebbe essere il motto dell'autobiografia che lo statista, quasi ottuagenario, ha distesa per apologetica testimonianza d'un'esistenza coronata, del pari, dal successo [illegible] e dal fallimento durevole.

Significativamente l'ha intitolata «Visione retrospettiva» (*Retrospect. The Memoirs of the Rt. Hon. Viscount Simon*, Hutchinson 25 sc.). Dal vertice della sua saggezza disincantata di età, e ormai presago della morte imminente, quindi con un distacco che sarebbe encomiabile, se fosse altresì maturato, e non è, d'intelligenza storica, Lord Simon si volge addietro, a riguardare e a raccontare il proprio passato, le vicissitudini, più ancora che sue personali, del proprio partito e del suo paese, nella metà prima di questo secolo.

All'autobiografia apologetica però [illegible] i presupposti fondamentali [illegible] giustificazione [illegible] l'esame di quanto si fece e non fece, di quanto si [illegible] sarebbe dovuto fare o non fare. [illegible] la autentica [illegible] interpretazione storica, onde il passato [illegible] per un verso, è immutabile e [illegible] realtà di passato, [illegible] in perpetuo [illegible] di sé [illegible] dell'esistenza [illegible] costituisce, pertanto, la misura d'interpretazione e di [illegible].

•

Nessuno può [illegible] dall'abito [illegible] dilettan[illegible] dell'Amore quel senso di lontananza [illegible] distacco fra Lord Simon e i suoi critici e lettori [illegible] fra il [illegible] e la diversa realtà di [illegible] e inverata, [illegible] per contrario e ad [illegible] o in reazione, alla sua [illegible]. Ed è quindi [illegible] con sottigliezze [illegible] lo sterile argomento [illegible] concittadini, elettori e compagni di parte non sollecitavano, [illegible] o ritenere possibile [illegible] interna ed estera — diversa.

[illegible] dunque, uno [illegible] un fossato [illegible] meglio ancora, chi abbia attraversato, il [illegible] e rivoluzionaria [illegible] Inghilterra quale [illegible] della prima [illegible] configura, [illegible] della seconda guerra mondiale. [illegible] di *ancien régime* potrà, [illegible] al mondo nuovo [illegible] limiti dell'[illegible] *comprendere* la Rivoluzione. Altrettanto è a dire di Lord Simon in confronto al mondo nuovo instauratosi nell'Inghilterra dell'ultimo dopoguerra col governo di coalizione, cui egli [illegible] partecipò, da Lord Cancelliere e presidente della Camera dei Pari, e col trionfo del laburismo.

Il laburismo *contemporaneo*, e non per altro se non per [illegible] il giudizio di Lord Simon [illegible] con l'economia di mercato, alla quale [illegible] non ha fatto ritorno, [illegible] dimostrandone l'ormai insuperabile anacronismo, nemmeno il governo conservatore di Winston Churchill; e il principio della libertà personale: il che sarebbe grossa inesattezza polemica, ove il principio della libertà personale non s'identificasse, in ultima analisi, col principio del liberismo e del *laissez faire*: la libertà economica e valutaria. Ma l'antilaborismo di Simon in effetti è non tanto avversione d'uomo di parte, quanto spaurito disdegno per l'affermarsi della «gente nova», per l'instaurarsi d'una diversa e più livellata società.

Non che Simon abbia le nostalgie del feudatario o i rammarichi dello *snob*. E nemmeno egli ha conosciuto mai le furie dei reazionari dinanzi al «fango che sale», alla marea da cui sarebbero stati sommersi e travolti i privilegi d'una casta. Anzi, appunto perché *self made man*, fu, genuinamente, un liberale ed un novatore. Nato di modesta famiglia non-conformista, avviato, però, dal padre sacerdote a Manchester prima, quindi nella campagna del Pembrokeshire a studi severi, vincitore d'una borsa di studio a Oxford, che gli schiuse la via delle amicizie politico-letterarie, della professione legale, dell'università e del parlamento, Simon si ritrovò, naturalmente, come i suoi coetanei, maturati durante quell'esperienza decisiva per la vecchia Inghilterra, fra gladstoniana ed imperialista, che fu la guerra boera di Chamberlain, a militar nei ranghi degli anti-conservatori, capi Asquith e Campbell-Bannermann e Lloyd George, uno dei cui più promettenti luogotenenti era anche il giovane Churchill.

E non meno naturalmente seguì, alla Camera e al governo, e condivise, l'opera riformatrice dei liberali nel decennio anteriore alla prima guerra mondiale: donde uscirono l'Unione sudafricana, cioè la [illegible] con le vittime della guerra boera e i primi fondamenti del Commonwealth, la riforma della Camera dei Lords, le assistenze sociali, l'organizzazione dei sindacati, dunque, la progressiva radicalizzazione del paese: un «giolittismo» britannico, di tanto superiore, tuttavia, al nostro giolittismo italiano, in quanto ad Asquith e a Lloyd George riuscì di aver in effetti dalla propria il partito laborista, e quest'ultimo seppe, durevole merito di Ramsay MacDonald, cui Lord Simon, suo tardivo collaboratore, usa più comprensione e giustizia degli scrittori socialisti non mai dimentichi del posteriore «tradimento», farsi più e più organizzazione legale, parlamentare, «borghese», scevra sostanzialmente da illusioni massimaliste, da frenesie rivoluzionarie almeno fino a Versailles.

Se, politicamente, il «great divide» di Lord Simon data dall'inizio della seconda guerra mondiale, storicamente esso data, invece, dal termine della prima. In quanto, anche in Gran Bretagna, per evidente, inevitabile realtà di cose, e non solamente per la demagogia di Lloyd George, la guerra non poteva non aver un epilogo «rivoluzionario», segnare una ripresa del «radicalismo» liberal-laborista: col, non di meno, come nell'Italia postbellica [illegible] disposti a transigere col fascismo, i liberali alla Asquith e alla Simon repugnavano fermissimamente.

Di qui la crisi del partito liberale, [illegible] crisi della libertà europea: perché, [illegible] ugualmente dalla troppo [illegible] «leadership» e dal non dissimulato [illegible] «sinistrorso» di Lloyd George e nell'errore di credere che ogni [illegible] di attività socialista fosse il [illegible], o il doppione, del bolscevismo, come i liberali del Continente [illegible] più e più alla reazione fascista e al miraggio dell'*ordine*, così i liberali britannici soggiacevano alla tentazione dell'intesa antilaborista, con i conservatori di Baldwin prima, nel «governo nazionale» di poi.

Donde [illegible] Simon lo giudica uno degli episodi più memorabili della sua vita, l'opposizione allo sciopero generale, condannato, legalisticamente, perché «illegale», appunto, senza una parola di pietà o d'intelligenza per il sommovimento della classe operaia; donde, le misure anti-sindacali del '27 e i diversi inganni elettoralistici per arginar l'ascesa del laborismo, quali, ad esempio, la menzogna della lettera di Zinoviev nel 1924 e la denunziata fittizia minaccia d'una confisca statale dei piccoli risparmi nel 1931.

A questa data Simon era ormai, di fatto, se non ancora di nome, un conservatore. Preferì, da allora, e tuttavia preferisce, di chiamarsi «liberal nazionale»; ma nemmeno osa di asserire una sua diversità, pratica o dottrinale, dai conservatori «ufficiali», mentre più s'è andata accentuando la sua divergenza dai liberal-radicali, massime nel decennio dal '31 al '40 [illegible], dopo il 1945, non senza gioia, ma senza stupore di Simon, si è verificata, nei ranghi sparuti del liberalismo britannico, la [illegible] antinomia fra gli eredi, legittimi ed illegittimi, del radicalismo di Lloyd George e gli eredi, legittimi ed illegittimi, del [illegible] di Asquith. Poiché i suoi meriti e il suo passato lo designavano ad alto ufficio di governo, è naturale che MacDonald, Baldwin e Chamberlain gli affidassero, successivamente, i dicasteri degli esteri, degli interni e del tesoro; ed egli diventasse, pertanto, l'artefice, o il maggior responsabile, della politica di *appeasement*, di concessioni continue ai dittatori, al Giappone invasore della Manciuria, all'Italia in armi contro l'Etiopia, alla Germania conquistatrice dell'Austria e dei Sudeti, frantumando, insieme, le possibilità del fronte unico antifascista con l'Unione sovietica e della crociata antirossa bandita dalle potenze antidemocratiche.

Alla difesa della propria politica estera Simon dedica la maggior parte del suo volume, adducendo, tuttavia, a propria discolpa, il solito e solo argomento che, nelle circostanze, frammezzo al pacifismo diffuso, fra il persistere delle illusioni ginevrine e bolsceviche, perdurando l'avversione al riarmo dei liberali e dei laboristi, e crollato con le sanzioni il principio della sicurezza collettiva, il governo britannico non poteva agire diversamente. Stupisce, tuttavia, non s'avveda che tale giustificazione è invalida in quanto non solo il governo aveva l'obbligo d'illuminare la opinione pubblica, ma gli s'imponeva di prevedere e di prepararsi almeno nella misura in cui previdero e parlarono Churchill e i difensori della libertà, dovunque fosse minacciata o conculcata, dall'Inghilterra alla Francia e dalla Francia alla Spagna.

Più, peraltro, stupisce che non s'avveda come la politica estera, di reazionaria pavidità, perseguita dai governi di Parigi e di Londra negli anni dell'*appeasement* fosse la conseguenza diretta, e l'esatto parallelo, della loro politica interna (con tanto maggior furore, con tanto più rigorosa intransigenza, anzi, da parte britannica, quanto più parve dipartirsene, con le riforme sociali del *Front Populaire*, il primo ministero Léon Blum).

Perciò, quando, nonostante ogni misura di *appeasement*, s'impose, il popolo britannico impose ai propri governanti dopo il sacco di Praga, l'obbligo della resistenza, Simon e i suoi colleghi si trovarono senza l'autorità necessaria senza il consenso morale che soli permettevano il controllo del paese in guerra. E nemmeno allora, tuttavia, compresero: credettero che la coalizione di Churchill rinnovasse, puramente e semplicemente, la coalizione di Lloyd George. Non s'avvidero che il governo di coalizione sorgeva per soddisfar la necessità di rimediare anche al fallimento della politica interna di Baldwin e Chamberlain. Doveva bastare il simbolo della presenza di Bevin, come, di lì a poco, l'altro simbolo, e questo non di un socialista, ma di un liberale, Beveridge. E, invece, ancora nel 1952, dopo sei anni di governo laborista, e il ritorno al potere d'un governo conservatore, dal quale Churchill ha intenzionalmente e programmaticamente escluso *tutti* gli uomini di Monaco, oggi ancora Lord Simon mostra, o finge, di non capire: di non misurare il distacco invalicabile non pur fra se medesimo e gli avversari, ma, anche fra il proprio io e la realtà attuale del suo paese.

Perciò appunto, l'autobiografia si legge con quella *Entsagung*, con quella rinunzia e malinconia mommseniane di cui dicevo incominciando. Quasi che il vecchio riguardi smarrito al gran sacrificio di sangue alla tragica espiazione, che da storico il Rowse già nel giugno del 1950 giudicava inevitabile, per la redenzione morale di Gran Bretagna ma non comprenda che l'olocausto era bensì necessario, ma ch'esso, com'è lo sfondo inespresso e perpetuo, dell'opera sua, così anche ne costituisce l'inappellabile condanna.

Piero Treves

● Il Centro Didattico Nazionale porta a conoscenza di tutti coloro che intenderanno partecipare al concorso per soggetti cinematografici, bandito con circolare n. 68, Prot. n. 67, in data 15 gennaio 1952, che il termine utile per la presentazione dei dattiloscritti da inviarsi al Centro stesso in *quadruplice copia*, è stato prorogato al 31 agosto p.v., ferme restando tutte le altre norme già stabilite nel bando di concorso.

La proclamazione dei vincitori sarà fatta a Firenze, in Palazzo Gerini, sede del Centro Didattico Nazionale, nel prossimo autunno.

● Nelle Edizioni della Conchiglia (via Faggi, 93, Roma) sono usciti due libri di poesia: «Cammina cireneo, con la tua croce!» di Margherita Giustiniani e «T'ho chiamata Poesia» di Bice Vivas. Nella stessa collana di poesia «L'Usignolo» che dirige Casimiro Fabbri sono usciti pure «Acqua de magge», sonetti in vernacolo abruzzese con prefazione di P. Paolo Pasolini, e «L'Alleluja» che contiene una nuova raccolta di Ennio Contini e la Prima Decade dei Cantos di Ezra Pound, la prima che appare in edizione italiana.

PROFILO DI ELENA BONO

Elena Bono, nata nel Lazio e vivente in Liguria, è stata definita da Lorenzo Gigli: «una delle personalità artistiche più interessanti del nostro tempo», nè diverso giudizio danno su di lei altri critici attenti ed autorevoli (Ottilio Cogni, Garibaldo Alessandrini, B. Brunelli, ecc.); e si può veramente dire ch'essa come accadde altra volta a certi scrittori francesi, quale Charles-Louis Philippe, o anche Marcel Proust in una prima fase, al tempo di *Les plaisirs et les jours* e del *Du côté de chez Swann* (sino, cioè, al Prix Goncourt che coronò *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*), goda d'una sua speciale notorietà di genere aristocratico, per cui essa è nota ed apprezzatissima per molti di coloro che più contano, mentre rimane tuttora sconosciuta pel grosso del pubblico. Le tre opere ch'essa ci ha date — tutte di singolarissimo valore — sono sufficienti, nonostante la sua giovane età, perchè si possa tracciarne un «profilo» ricco di significato, ed assegnarle un posto preciso nel quadro della letteratura italiana contemporanea. Come il Gigli ha subito intuito, essa possiede già una personalità matura e nitidissima; ed il fatto più singolare, diciamo pure eccezionale, è che questa personalità fosse già *interamente* presente nel suo primo libro. L'incertezza, l'influenzabilità degli esordienti, per essa, non è mai esistita.

Elena Bono ha *débuté* con «*Fenicotteri*», un libro di poesie pubblicato a Genova (ed. Cultura e Vita) nel 1948. Poesie scritte durante un quinquennio, fra il 1943 e il 1948, di quella tecnica che io chiamo «realista-lirica» ed altri chiama «classico-moderna», limpidissima, senza concettismi, senza oscurità volute, senza tentazioni surrealistiche, senza, insomma, per usare una parola di Rimbaud, «alchimie», ma ben moderno nella suggestività musicale, nella scioltezza di forma, e nella conscia volontà di essenzialità.

E già, in *Fenicotteri*, sono espressi (non tentati; espressi) tutti i motivi che poi ritroveremo ne *I galli notturni*: quello (predominante) della meraviglia cosmica, quello, pur molto frequente, della passione mistica, dell'amore ardente verso Dio; quello dell'affettuosa ammirazione, e del compianto quasi invidioso, verso i giovani che gettarono la vita per intransigenza morale e amore incoercibile di libertà; quello anche, più di rado forse, dell'amor profano, — in cui sempre, più o meno apertamente, giunge un prolungamento, un'eco, un profumo del primo: quello della meraviglia cosmica.

All'ispirazione cosmica tendono oggi vari poeti, celebri, d'Italia, del Belgio, di Francia, d'America, di Spagna; eppure la Bono conserva fra essi una sua fisionomia nitidissima, diciamo pure inconfondibile. «Dolce aria verde (profumo di mandorli / argentee colonne / solitudine / Presto verrà la luna / sulla piana di Paestum, / come una cerva bianca / correrà verso il giorno. / Fermati dolce sera, / verde sera di Paestum, / Che tutto sia così infinitamente: / luce d'alba lunare / profumo di mandorli / argentee colonne / solitudine». La sua giovinezza sa godere le dolci cose della bella stagione, le dolci cose che colpiscono i sensi, e sè stessa... ma il godimento della natura, della bellezza del mondo, e della giovinezza, presso la Bono non rimane mero godimento; si tinge d'una lieve meraviglia incantata, almeno segretamente s'immalinconisce della coscienza che il tempo passa, si complica per una vana aspirazione all'infinità dorata delle cose belle, soavi, e così assume un sapore, appunto cosmico. Altre volte già nasce il mesto incanto delle memorie, e il senso del tempo che passa e consuma si fa più esplicito ancora: «...Allora le fontane / mi scrosciavano dentro turbinose, / l'anima delle cose / mi batteva sugli occhi, / rosso velo / io ero un cavallino / atterrito esaltato / che voleva fuggire e s'impigliava / entro quel velo / come in un labirinto, / Ed ora conosco le strade / Ora so amare la bellezza di queste cose, / che è un soffrire ancora la bellezza sofferta. / Ma non è la città / che mi faceva tremare il cuore / e non dà pace ai miei ricordi. / Se non fu che sogno / i sogni allora ci possiedono / più che le cose umanamente amate...». Mestizia, soave mestizia si mesce sempre anche alle gioie di questa poetessa, come è proprio di certe creature sensibilissime, che sin dalla giovinezza patiscono il senso della propria caducità, l'assurdo e implacabile bisogno di veder arrestato il divenire.

Non è strano, dunque, che la Bono guardi al di là del velo, al di là del caduco, e si senta, specie in certe stagioni della sua vita, *ferita* dall'amore di Dio. Grandissimi poeti mistici avemmo nel '200, San Francesco e Jacopone (meno gagliardi già furono il Dominici e il Bianco da Siena); ma sull'età recente nessuno (tranne qualche momento della Tosatti) che sapesse far sentire di quanta fiamma può ardere l'amore divino, vivo e concreto come l'amore profano anche se volto a oggetto più sublime. Perciò è un accadimento di primaria importanza che nel 1942 o '43 una giovane poetessa italiana scriva così focose e robuste poesie d'amore al suo Dio: «...Tu mi amasti da sempre. / Io non ho che un piccolo tempo da darti / ed un piccolo amore. / Ma mi perdo nel tuo, / questo mare che brucia / e di sè si alimenta. / Allorchè mi feristi / io non sapevo / quanto il tuo amore facesse male. / Ed è questo che voglio / soltanto questo in cambio dell'infinito amore: / che io soffra l'amor tuo, / che me lo porti come piaga profonda / e non la curi». Oppure, altrove: «Tu ti vendichi ora / dell'attesa / del lungo inseguimento. / Tu mi fai sospirare / quel momento in cui ci incontreremo / e niente più sarà tra noi. / Il mio cuore è impaziente, / tutto il corpo si duole / così debole argine / contro l'assalto dello spirito. / Potrei spezzarmi e tu lo sai / ma ancor tu ti neghi. / Debbo attendere / come fossi immortale / e il mio tempo è contato, / debbo sopportare / essendo una fanciulla / quel che hai sopportato / tu che sei Dio». Impazienza di giungere ad un'unione stabile e definitiva, impazienza del quotidiano, sofferenza quindi; ma una sofferenza tinta di ardente gioia, poichè laggiù è visto il traguardo atteso; l'anima è impaziente proprio perchè già possiede un'idea concreta del bene sicuro e intemporale a cui corre. Letterariamente spesso il difetto dei mistici è la persistenza d'alcunchè di vago, la manifesta difficoltà di restituire in comuni parole umane l'immensità dell'ardore, l'immensità del premio atteso. La gran forza di Elena Bono, come poetessa mistica, è in ciò, che mai, o quasi, il suo verso si fa vago, sempre squilla d'una precisione cristallina.

In verità l'esordio di Elena Bono (anche se la piccola casa editrice genovese non fu pari al compito) ci appare uno dei capitali avvenimenti letterari del 1948.

Nel dicembre 1951, veniva rappresentato al *Teatro Ruzzante*, dell'Università di Padova, in sèguito a indicazione dell'I.D.I., il dramma *Ippolito*, giudicato unanimemente «il lavoro di migliore qualità artistica e tecnica fra quelli presentati». Il pubblico decretò al dramma un successo pieno ed incontrastato. E l'*Ippolito* veniva pubblicato da *Scenario* nel numero del 1° gennaio del 1952, insieme con una bella e acuta critica del Brunelli.

La tragedia di Fedra è trasportata ai nostri giorni, in una masseria della Maremma. Fedra oggi si chiama Gallia, e Tèseo si chiama Diego; ma Ippolito (protetto da una nuova Etra, una vecchia, dura nonna di terribile energia) ha conservato il suo nome. Sarà la Nonna e non Diego, a pronunciare le nefaste parole di maledizione, e non specificamente contro Ippolito (ch'essa ama svisceratamente) ma contro la persona che mantiene il disordine e il dolore

Continua a pag. 6.

Aldo Capasso

ANTONINO ANILE

Colui che volesse trovare nell'Anile il grande scienziato, il valoroso medico, troverebbe forse poco per sostenerlo fra i grandi della scienza. E colui che volesse trovare il grande poeta, il poeta tutto poeta che entra nella storia della poesia di impeto rimarrebbe egualmente deluso: l'Anile è semplicemente il poeta-medico. E' un naturalista dotato di una sensibilità di gran lunga superiore alla media (e qui è l'arte), che dalla natura tende continuamente a Dio. Le numerose poesie riportate dal Galati nella sua recente monografia (VITO G. GALATI, ANTONINO ANILE, *La vita e l'opera*, Edizioni Paoline, pagine 145, L. 300) molte delle quali inedite, non ci accontentano. Qualche volta i versi tradiscono lo sforzo della ricerca della frase, della parola.

Evidentemente il pensiero era così sottile, così affinato che la parola, invece di tradurlo ed esternarlo, lo appiattiva, lo smorzava quasi. E il rammarico di ciò forse rimaneva nell'intimo del poeta dopo aver steso con fatica (e perchè no?) il suo componimento poetico.

Poesia più sincera la prosa. Certamente molte pagine di «Bellezza e verità delle cose» sono alta poesia, estrinsecamento di un lieve sussulto benefico e riposante; nella contemplazione della natura, nell'indagare tutti i fenomeni che appaiono sulla Terra si vede riflesso il cielo, tutto il cielo, fino ai più lontani mondi, fino alle più infinite vibrazioni che ci avvicinano a Dio, lontani infiniti eppure tanto vicini perchè sono in noi stessi, in fondo al nostro animo. Ogni uomo non porta dentro di sè il soffio, l'alito che Dio ha dato al primo uomo?

La monografia del Galati è un ritratto acuto e profondo dell'Anile. L'anima del medico poeta o meglio del poeta medico è indagata con una sensibilità così sottile e nello stesso tempo robusta che ci apre il carattere, la mente e il cuore dell'An. con una vivezza ed una potenza di indagine veramente sorprendenti. Non considerate queste parole elogiative che come tali qualche volta possono ritornare nel recensore.

Non è facile colpire nel giusto segno e colpire in tutti i suoi valori l'animo del poeta-medico (chè prima si nasce poeti e poi si diventa medici).

Il Galati con una prosa fresca e incisiva ha saputo modellare un Anile vivente, direi affascinante. Dopo letto un brano riportato dell'A., presi dalla lettura e continuando a leggere le parole del Galati, non ci accorgiamo quando siano finite quelle e siano incominciate queste. Potenza di trasporto della prosa di Anile? Bellezza e poeticità della prosa del Galati? Certo per comprendere a fondo l'opera di Anile occorre un animo raffinato, e il Galati ha dimostrato di avere quest'animo. In fondo però, chi più chi meno, ognuno di noi ha un po' dell'Anile nel cuore. Indaghiamo in noi stessi, scrutiamoci e portiamo fuori un po' di quest'animo e ci sentiremo più sereni, più sollevati, cioè in altre parole, ci sentiremo più vicini a Dio.

L'opera dell'Anile è stata anche sociale soprattutto con i suoi scritti, i suoi discorsi, specie nel periodo quando coprì l'alta carica di Ministro della Pubblica Istruzione. Egli ha messo in evidenza certi motivi e definito problemi profondamente educativi e sociali. I tempi di allora erano assai tormentati e la potenza e la verità delle sue espressioni non rimasero che belle pagine dimenticate o atti parlamentari sepolti sotto la polvere. Rileggiamole oggi quelle pagine; parlando della scuola e dello stato egli scriveva: «Libertà non contro lo Stato ma nello Stato. Non per opporre un monopolio ad un altro ma perchè ogni costruzione monopolistica scompaia. Libertà di scuola perchè generi la libertà nella scuola». Ed ancora «Ciò che è immorale è anche impolitico... Noi oggi abbiamo l'ambizione di riparare a questo errore fronteggiando la concezione esclusivamente utilitaria che elimina il contrasto delle classi e le spinge con livore l'una contro l'altra, ed agendo in guisa che la vita, mediante la scuola, si riconsacri e l'uomo si umanizzi un'altra volta».

Parole di un tempo passato ma sempre attuali. Ma l'uomo saprà «riconsacrare» la sua vita? L'aspirazione collettiva a questa rumanizzazione già sarebbe una vittoria.

Additiamo alle giovani generazioni l'alto pensiero sociale dell'Anile che il Galati così sintetizza: «Il suo principale insegnamento è questo: che la verità non si raggiunge senza fede nei valori eterni e nel supremo valore, che è Dio; che la natura postula e invoca incessantemente il sovrannaturale; che la poesia senza l'uomo intero è incompleta poesia; che la politica senza moralità è generatrice di rovina spirituale e materiale».

S. C.

LEONARDO E IL VOLO

« Piglierà, il primo volo il grande uccello... empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture, e gloria eterna al nido dove nacque... ».

In parole come queste, scritte dopo tanti studi, nel drammatico chiaroscuro di speranze e delusioni sul volo umano, Leonardo unisce la certezza dello scienziato all'empito del poeta, anzi, alla preveggenza allucinata del profeta, l'impossibilità di tradurre in atto le varie, accanite ricerche compiute sulla macchina per volare, facendogli intendere, forse con amarezza, l'impreparazione della tecnica a lui contemporanea, di fronte all'arditezza delle idee sul volo, quali egli le veniva manifestando in infiniti, perspicaci appunti.

E mentre la sua fantasia, abituata a spaziare sulla vastità del cosmo si raffigurava già costruita e operante la nuovissima macchina, mossa dall'energia dell'uomo, nell'atto di staccarsi dal Monte Ceceri, prendendo il volo tra lo stupore « dell'Universo », ai suoi fogli tempestati di schizzi e pazientissime misure, alle note sul volo degli uccelli, di straordinaria acutezza e di eccezionale fascino lirico, era consegnato il futuro d'una impresa che la sua mente prevedeva con certezza incrollabile.

Di qui, con la grandezza del genio, anche il suo intimo dramma umano e quel suo essere proiettato nell'avvenire, operando nel presente.

Sarebbe presuntuoso e del tutto fuori luogo, solo perchè ci occupiamo di rievocare la complessità e la profondità della figura di Leonardo, pretendere di parlarne analiticamente anche in relazione al problema del volo umano: ma sarà sempre permesso di farlo, dal nostro punto di vista, in nome di quella unità e coerenza dello spirito leonardesco che domina sovrana su ogni singola **ricerca**.

Eccoci dunque in presenza di Leonardo studioso del volo, al quale, in vari periodi della sua attività, immagina di dare soluzioni diverse, ma anche (come gli avveniva per l'arte o per la scienza) due o più soluzioni nello stesso periodo di ricerca.

Le macchine per volare, da lui ideate e in alcuni casi certo anche attuate in modelli ridotti (se vogliamo credere alle annotazioni minuziose di carattere tecnico, da lui affiancate ai disegni) ricostruite con l'appassionato amore che i lontani nipoti portano ai precorrimenti degli avi, figureranno nel grande « Museo della scienza e della tecnica » che si inaugurerà a Milano in autunno con la sezione leonardesca: allora sarà possibile misurare il commovente rapporto tra la genialità dell'intuizione e, assai spesso, l'ingenua ingegnosità dei mezzi immaginati per la costruzione; ma anche si vedrà quanta sottigliezza il grande artista ponesse nel determinare gli elementi particolari dei suoi velivoli mettendo a frutto l'esperienza profonda dell'anatomia, o la scienza del moto attraverso ruote, ingranaggi, puleggie ed assi, tipici della meccanica leonardesca, che tanto partecipa di quell'artigianato toscano al quale il Brunelleschi deve la sua fama di ideatore di « ingegni ».

Tra i vari aspetti dati da Leonardo alle soluzioni pratiche del volo umano, se ne distinguono tre principali: la macchina ad ali battenti, quella ad ali ferme (il nostro aliante) e l'elicottero o « vite aerea » come la chiama Leonardo stesso e come è disegnata con chiarezza sorprendente in un foglio dell'Istituto di Francia.

Di questi tre sistemi di volo uno, il più geniale ed anche il più attuabile, l'elicottero, appartiene al mondo meccanico dell'artista; gli altri due rispecchiano i suoi studi sul volo degli uccelli e quei mirabili appunti sui moti dell'aria e le correnti in rapporto alla configurazione del terreno o alle stagioni, che anticipano gli studi moderni sulle condizioni atmosferiche in relazione al volo.

Tra le note leonardesche sui venti e le nuvole, alcune ve ne sono di grande bellezza poetica e sono proprio quelle, insieme alle pagine sul volo dei grandi rapaci (ma soprattutto del nibbio) che ci pongono nella condizione di intendere, non tanto in « come » Leonardo pensasse di volare (il che interessa la scienza e la civiltà) quanto il « perchè »: e ciò appartiene in pieno alla comprensione di Leonardo uomo e artista.

Rileggiamo alcuni di questi scritti. « Movesi l'aria come fiume e tira con seco li nuvoli siccome l'acqua corrente tira tutte le cose che sopra di lei si sostengono ». Qui il « galleggiare » delle nuvole sull'aria è reso splendidamente, con un solo paragone; ma le nuvole, per Leonardo, hanno una vita « infusa » come tutte le sostanze e gli esseri del cosmo, per quella animazione « funzionale » che l'artista intuisce nel mondo: eccole, allora, nascere e morire e presentarsi quasi come immense montagne sospese nel vuoto. « Scrivi come li nuvoli si compongano e come si risolvano, e che causa leva li vapori dell'acqua dalla terra infra l'aria e la causa delle nebbie e dell'aria ingrossata... » Poi un ricordo stupendo « E già sopra Milano, in verso Lago Maggiore, vidi una nuvola in forma di grandissima montagna piena di scogli infuocati... ».

Torrenti avvallati o pianeggianti, monti superbi all'orizzonte da cui scendono lentamente i grandi fiumi, nuvole che sembrano riflettere l'aspetto delle montagne nel cielo e su, ancora, un vapore di nebbie estreme all'orizzonte: questo il paesaggio di Leonardo quale nettamente si delinea fin dal suo primo disegno giovanile del 1473 nella collezione degli Uffizi a Firenze. Disegno, come la maggior parte dei suoi studi di paesaggio, non soltanto visto dall'alto, ma addirittura « a volo d'uccello ».

Questa tipica preferenza leonardesca, che troviamo testimoniata in pittura dallo sfondo della « Sant'Anna » e soprattutto della « Gioconda » (che finisce con l'essere addirittura simbolico dello « stato d'animo » dell'artista) è per me singolarmente indicativo quando venga messa in rapporto con gli studi di Leonardo sul volo umano.

E' vero che è stato detto, molto giustamente, che in tali paesaggi entra non poco l'arte fiamminga di cui Leonardo ebbe sicura conoscenza (e ciò varrà a definire, in ultima analisi, una preferenza che ha origine nel sentimento gotico, **d'una natura favolosamente ostentata dietro i personaggi** del quadro), ma da un rapporto congeniale di gusto pittorico (quello stesso sul quale Michelangelo, invece, ironizzava) non è giustificato giungere a conclusioni che impegnino il carattere tutto diverso dell'arte di Leonardo, intesa a spingere verso una visione del cosmo contemplato dall'alto in una considerazione, potremmo dire, « filosofica » del mondo.

•

Leonardo amò le montagne come pochi a suo tempo, e quel che più conta, ebbe il piacere di raggiungere, « il dosso » del monte o le cime da cui si potesse spaziare oltre i limiti della normale visione paesistica; ma da queste esperienze non trasse una pittura « panoramica » come gli specialisti ottocenteschi della « pittura di montagna », anzi lasciò spaziare il suo sguardo dalle valli alle cime e alle nuvole assai più che indugiarsi in una descrittiva visione delle « dentate vette » nel loro sviluppo orizzontale: per questa ragione il paesaggio di Leonardo ha così profonda eco nel nostro spirito che si mette a sognare, leopardianamente, sull'eterno mistero dell'infinito.

Quando fossimo convinti dell'intima ragione che spingeva il grande artista a contemplare dall'alto la natura, nulla ci vieterebbe di ricorrere, come di rincalzo, alle sue pagine sul volo del nibbio, il suo volatore preferito, (ma anche quello che simbolicamente, fu protagonista d'un celebre sogno infantile) per vedere se in quelle pagine, oltre al significato strettamente analitico, necessario allo studio del problema del volo umano, e nello stesso valore poetico che esse presentano, non ci sia un significato più intimo che si identifica, diciamo pure, con l'aspirazione di tutto **l'uomo e l'artista** per il volo, non soltanto dunque da realizzare come dono all'umanità ma, prima d'ogni altra cosa, da godere in se stesso.

E' peccato che qui non si possano ripercorrere le pagine sul volo degli uccelli, studiandole da questo punto di vista: ma ciascuno può farlo agevolmente, purchè ci si ponga senza reticenze nello stato d'animo di chi aspira al volo come nuova esperienza da realizzare nella sua pienezza poetica e spirituale, come, infine un « accrescimento » della propria personalità.

Il grande, attentissimo amore che Leonardo pone nel descrivere il nibbio che per un gran tratto non batte le ali, poi dà alcune battute e quindi torna a « riposare » sull'aria, lascia trasparire un segreto moto d'invidia dell'artista per quel nobile animale che si muove nello spazio come nel suo elemento; molte di queste osservazioni Leonardo le deve aver fatte sui monti, dove il suo occhio poteva seguire il Nibbio quasi alla stessa altezza, quando questi uccelli meravigliosi ci passano sul capo ad ali spiegate a breve distanza o filano verso il basso quasi rasentandoci, per precipitare a valle, sulla preda.

Il volo, insomma, per Leonardo fu una aspirazione continua e prepotente che egli « trasferendosi in termini di volo » (nel senso adoperato dallo Scott per il « Trasferirsi in termini d'architettura »), realizzò pittoricamente nei grandi sfondi di paesaggio, nei numerosissimi disegni, poeticamente espresse nelle indimenticabili pagine e praticamente si studiò di realizzare con le sue macchine destinate a dare, solo molti secoli dopo, all'umanità, quella che fu giustamente chiamata « la conquista dell'aria ».

Valerio Mariani

Leonardo – Studio sul volo degli uccelli

Leonardo – Particolare della « Sant'Anna, la vergine e il Bambino »

● Sono giunti a Venezia i tre grandi pannelli che costituiscono l'imponente ciclo pittorico « La Saga di Prometeo » che Oskar Kokoschka ha dipinto recentemente per decorare un soffitto del Palazzo del conte Seiler di Londra.

L'opera gentilmente prestata dal conte Seiler alla Biennale, viene per la prima volta esposta al pubblico, in una sala del padiglione centrale assieme ad altre opere recentissime dell'eminente pittore.

GLI "INVITI" DELLA BIENNALE

ALLA XXVI BIENNALE DI VENEZIA

Nell'aprile scorso, si è avuta la nomina del nuovo Consiglio d'amministrazione alla Biennale e fra i primi provvedimenti, da esso adottati per una più degna rappresentanza dell'arte italiana, sono l'abolizione della scelta mediante giuria e un congegno d'inviti, fondato essenzialmente su criteri cronologici, cioè sull'esame delle successive generazioni o leve di creatori. Tenuto conto dei lamentevoli risultati conseguiti nelle due mostre precedenti con quella frazione di esse che scaturì dal vaglio, tutt'altro che rigoroso, delle giurie, l'abolizione in discorso appare provvidenziale agli occhi di quanti preferiscono la tutela del decoro artistico in genere, e italiano in ispecie, al favoreggiamento dei mediocri, degl'immaturi, dei guastamestieri, dilettanti o professionisti che essi siano.

In quanto all'attuazione, per la rassegna odierna, del sempre valido sistema degl'inviti, è da premettere che anche questa volta la commissione di scelta si è trovata nella necessità di limitare le mostre personali riassuntive ed impegnative, ripristinando il già sperimentato espediente della rotazione dei nomi. Ciò non deve escludere una equa rappresentanza di autori meritevoli, in ciascuna Biennale, e il numero minimo di cinque opere a testa, per la pittura, e tre, per la scultura, adottato quest'anno, ci sembri assicuri ad ogni partecipante una congrua libertà di movimenti (ne avessero tutti approfittato a dovere, ma ciò non fu, giacchè troppo comodo è il meccanico ricalco dei motivi più o meno individuali, che in taluni casi si ripetono da decenni).

Una deroga a tale regola del cinque e del tre è stata fatta per i cosiddetti *maestri* e non sappiamo con quanta loro soddisfazione, essendo stato imposto a codesti anziani o vegliardi il vincolo di un unico esemplare. La loro *antologia*, ad ogni modo, non ci riserva sorprese e basterà segnalare la persistente eccellenza dei paesisti Tosi, Semeghini e De Pisis, la validità del surrealista *Pescatore* di Ferruccio Ferrazzi, che risale al 1920, e il nuovo orientamento di Arturo Dazzi con il suo scarnito *Poeta maledetto* in legno. Tre sono le mostre personali, riassuntive dell'attività di ciascun artista e difinite *cicliche* nel catalogo, e cioè quelle dei pittori Casorati e Rosai e dello scultore Marino Marini; ad esse avrebbe dovuto affiancarsi una quarta di Mario Sironi; ma egli ha declinato, all'ultimo momento, l'invito per motivi di salute. Su questi nomi, in lizza onorevole da decenni, nulla possiamo eccepire. E nemmeno sui cinque prescelti della generazione di pittori, fra i quaranta e i cinquant'anni, che hanno dimostrato una palese aderenza al linguaggio « di più ampio respiro europeo », benchè l'entità complessiva della produzione fin qui esibita dallo pseudo-picassiano Bruno Cassinari non sia, secondo noi, paragonabile a quelle degli altri e cioè Birolli, Guttuso, Saetti e Soldati, ciascuno in possesso di un vivo e definibile temperamento. Lo stesso critico presentatore dell'artista piacentino, e cioè Lamberto Vitali, parla nei suoi confronti di « esperienze ed amori successivi », di « un che di grezzo affiorante talvolta nelle sue espressioni », di un « fuoco che non riesce sempre a consumarsi fino in fondo », e conclude rilevando che questa pittura « s'avvia alla maturità ». Non è stata giudicata acerba, però, nè per l'invito, nè per il vistoso premio.

Altre mostre cosiddette *antologiche* sono quelle dei quattro scultori Agenore Fabbri e Luciano Minguzzi (espressionisti) e Mastrojanni e Viani (astrattisti). Come mai non si è pensato di estendere un invito analogo a rappresentanti di altre tendenze, magari classicheggianti o realistiche? E' vero che, parlando del Fabbri, il suo presentatore Raffaele De Grada lo considera un interprete della *realtà vera* ma aggiunge che « morde la terra fino a far sanguinare la bocca » e questa efficace espressione basta a far comprendere come sia esasperata la visione anti-idealistica del pistoiese. Secondo Michelangelo Masciotta, la qualifica di astrattista non si addice a Mastrojanni, che parte dalla pittura cubista e non rinunzia alle *forme rappresentative*, « anche se esse rappresentano non una natura inerte nello spazio, ma un mito naturale fermato nel culmine della sua evoluzione », la qual cosa avrebbe bisogno di qualche chiarimento. Ma in pieno esoterismo esegetico si sprofonda Sergio Bettini quando illustra gli arcani significati della scultura di Viani, da lui definita « storica, ma d'una storia concreta, non sottratta alla emergenza del tempo: non idealistica dunque, ma reale, dove la temporalità coincide col « tempo personale », la durata, il sentimento dell'artista ». E a questo punto del discorso cade in acconcio citare la presentazione alla personale di Soldati, scritta da Massimo Lelj e dove si accenna ai professori che « si misero i calzoni corti, a ginocchia scoperte cominciarono a marciare con le avanguardie » e da ciò scaturirono equivoci, compromessi e iniquità a ripetizione.

A quattordici pittori, oltre quelli già nominati, venne offerta, con la presenza di nove opere ciascuno, la possibilità di far valere i loro requisiti, ma fra essi troviamo rappresentati in troppo scarsa misura coloro che, come Pirandello, Vagnetti, Pizzinato, traggono dalle realtà sensibili i motivi più densi del loro operare. E accanto ai deformatori ad oltranza, partecipi in diversa misura dell'odierno neo-primitivismo, ma comunque ben definiti (alludiamo a Borra, Cantatore, Gentilini, Migneco), si nota una eccessiva rappresentanza di coloro che Lionello Venturi ritiene depositari della tradizione « iniziatasi attorno al 1910 e che comprende l'esperienza dei cubisti, degli espressionisti e degli astrattisti » (vedi la recentissima monografia *Otto pittori italiani* - De Luca editore, Roma, 1952). In realtà si tratta di autori, come Afro, Corpora, Morlotti, Vedova, che potranno si avere « l'occhio attento a seguire quello che la loro sensibilità detta » ma non risultano per questo accessibili oltre la cerchia dei presunti iniziati. Il fatto che fra i quattordici pittori emeriti ce ne siano perlomeno quattro la cui produzione non fa breccia sull'organismo visivo del comune visitatore, il quale non è in grado di *ricordare* le loro opere, c'illumina a sufficienza sui criteri di scelta che animarono la commissione veneziana.

E ne troviamo copiose conferme anche negli elenchi dei pittori, scultori e bianconeristi, invitati con un numero di opere varianti da cinque a due, mentre vorremmo che fossero da attribuirsi a cause materiali o di forza maggiore le rinuncie all'invito da parte di artisti non precisamente superati o trascurabili, quali Manzù, Gerardi, Melli, Spazzapan, Anselmo Bucci, Vellani Marchi, Romanelli, Messina, Mazzacurati e parecchi altri.

Si dirà che un ente come la Biennale deve tener conto di certe posizioni acquisite dagli artisti e non può ignorare fatti inoppugnabili come premiazioni, pubblicazioni, incarichi di lavoro, consensi di stampa e via discorrendo. Ma, una volta ammessa la legittimità di certi inviti, si dovrà pure riconoscere che, in molti casi, gli eletti alla esposizione odierna non hanno saputo o voluto rendere onore bastevole alla loro firma menomando inoltre il prestigio **complessivo della mostra**. Di qui, secondo noi, sorge l'opportunità di adottare in futuro il criterio dell'invito all'opera, da praticarsi con il maggior rigore possibile. In tal modo, se anche la fisionomia generale della partecipazione italiana non mutasse di punto in bianco (sarebbe follia pretendere dagli arbitri del gusto contemporaneo conversioni o resipiscenze clamorose sul tipo di quelle che si registrano di quando in quando nel mondo politico), i singoli artisti verrebbero richiamati ad un più cauto impiego delle loro risorse e nel limite stesso della tendenza che professano sarebbero indotti a metterne in risalto le più vive e sincere istanze. Così, ne guadagnerebbe, se non altro, la chiarezza delle rispettive situazioni professionali, nonchè estetiche, e i valori morali a cui mostrano di appellarsi, anche quando non sono in giuoco, taluni critici del nostro tempo verrebbero trasferiti finalmente, dalla carta o dalla stampa, alla tela, alla creta, alla lastra incisa.

Alberto Neppi

XV FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA

Una delle più interessanti manifestazioni del XV Festival Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia sarà la ripresa dell'opera di G. F. Malipiero *La favola del figlio cambiato* su libretto di Luigi Pirandello.

L'opera è già stata rappresentata ripetutamente con vivo successo a Braunschweig, nel gennaio del 1934, e a Darmstadt nel febbraio dello stesso anno. E' stata poi presentata al teatro dell'Opera di Roma nel marzo del 1934, dando luogo ad una battaglia determinata da una falsa interpretazione di certi dubbi pirandelliani sulla verità trasformata ad arte in dubbi politici.

Per il Festival di Venezia l'opera verrà rappresentata al Teatro La Fenice la sera del 10 settembre, sotto la direzione del maestro Nino Sanzogno, eseguita dall'orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, sotto la regia di Giorgio Strehler, con scenografie del pittore Enrico Paolucci.

Leonardo – Particolare de « La Gioconda »

NOVITÀ IN LIBRERIA

UNA STORIA ROMANTICA

Giorgio Nelson Page, nato a Roma da padre americano e da madre italiana, è nipote di quel Nelson Page che fu ambasciatore degli Stati Uniti dal 1913 al 1919. Giornalista, collaboratore della radiodiffusione durante la guerra, è anche scrittore di rara efficacia. La sua prima opera è una narrazione ora pubblicata dall'editore Gherardo Casini «Il racconto di Rosa Bathurst», dove è risolto il mistero della morte della più celebre e bellissima fanciulla inglese del primo ottocento, morta a Roma, nella Roma di Papa Leone XII nei pressi di Ponte Milvio, quando il suo cavallo la trascinò nei gorghi del fiume. Rosa Bathurst, appartenente alla più alta nobiltà britannica, giace in una tomba ricoperta da una patina secolare nel cimitero degl'inglesi al Testaccio ed ebbe un amore virgineo, spirituale, per il nipote del Papa, Giovanni della Genga che essa chiamava vezzosamente Johndino. Sebbene appena sedicenne era una ragazza sviluppata fisicamente e intellettualmente, un carattere superiore che, nella sua innocenza è pur legata al più stretto conformismo aristocratico inglese dominante nella sua famiglia, volle, senza riuscirvi, reagire al mondo reazionario e chiuso di quel periodo post-napoleonico.

Il Page, quando era bambino, spesso veniva dal padre condotto a visitare la tomba dei suoi familiari che non è lontana dall'urna [illegible] dove è sepolta la infelice Rosa, annegata il 14 marzo del 1824. Rosa dormì il sonno eterno a pochi metri dalle urne di Shelley e di Keats. Il bambino domandava: «perchè è caduta da cavallo? Rosa non sapeva forse nuotare? I cavalli non sanno dunque nuotare?».

L'impressione di questo mistero, il desiderio di scoprirne il segreto rimasero a lungo nella mente del nostro futuro scrittore. E la storia di Rosa e la sua esile figura di amazzone al galoppo per la campagna romana seguitarono ad accompagnarlo non solo nelle sue visite al Testaccio ma anche nelle sue passeggiate, nei luoghi dove lei era già passata e nei dintorni di Ponte Molle dove era caduta. Ma ben poco gli fu dato di conoscere oltre la sua fine tragica che è stata cantata in versi commossi dal Pindemonte e da Alessandro Poerio ed è anche citata nei loro scritti su Roma da Chateaubriand e Stendhal. Essi tuttavia si sono occupati solo della sua morte con qualche accenno alla meravigliosa bellezza di lei e nulla più, quasi come se quella fanciulla non avesse avuto un cuore, come se non fosse stata amata e non avesse riamato a sua volta.

Ma il desiderio di scriverne una narrazione si fece in Giorgio Nelson Page sempre più ardente finchè si decise all'impresa che fu vista con entusiasmo da un editore americano di passaggio a Roma. Per preparare il lavoro volle assicurarsi la collaborazione di qualche persona di nazionalità inglese che rivedesse il suo testo, e si dette alla ricerca di un elemento adatto. Gli si presentò una ragazza giovane e graziosa, inglese ma che conosceva bene l'italiano e sembrava abbastanza colta. Quando accennò al compenso essa accettò con indifferenza facendo quasi supporre che la retribuzione fosse per lei una cosa secondaria di fronte all'opera a cui si accingeva a lavorare. Così andò avanti il lavoro e quando il Page lo rilesse alla fine, si accorse che nel racconto erano stati aggiunti particolari che egli non ricordava di avere dettati. La segretaria aveva, sì, fatto talvolta delle osservazioni ma all'autore non sembravano che fossero dell'importanza con cui ora le avvertiva. La ragazza non tornò più a prendere il compenso che ancora l'attende in una busta, trascorso qualche tempo il Page si rivolse all'amico che gliela aveva mandata chiedendone l'indirizzo ma con sorpresa si sentì rispondere che non aveva mandato nessuno, che la persona a cui aveva accennato in precedenza non era stata disponibile e non essendogli stato più chiesto nulla aveva pensato che il Page avesse provveduto altrimenti. Dunque, chi era quella ragazza apparsa e scomparsa nella stessa maniera e che poi, scovando in biblioteca un ritratto della Bathurst, aveva in esso riconosciuto quasi le fattezze della sua segretaria misteriosa? C'è stata forse come una reincarnazione della bellissima annegata? O è avvenuta una rivelazione medianica che, dopo oltre un secolo, ha risolto il mistero di questa morte che commosse tutta la Roma di Leone XII?

Il padre di Rosa, Beniamino Bathurst in una missione speciale durante le guerre napoleoniche, mandato da Londra a Vienna, scomparve nè più nulla seppesi di lui nè di come morisse in giovane età a 26 anni: Rosa ricordava perchè gliela avevano detto che avanti di partire per il fatale viaggio il babbo l'aveva teneramente baciata. Questo bacio e la scomparsa del padre furono un'ossessione nella sua infanzia e nella sua adolescenza: e si era preposta di dedicare la vita alla scoperta di questo mistero e dove potesse trovarsi il corpo dell'amato genitore. (La verità era che Sir Beniamino, latore di dispacci diplomatici importanti era stato assassinato da agenti francesi).

A 13 anni Rosa era già alta come una ragazza e a 15 poco avanti si recasse a Roma aveva raggiunto il pieno della sua bellezza: ammirata nella società mondana di Londra era anche una delle più ardite amazzoni dell'Inghilterra e stancava nelle corse i più forti cavalieri. Molti pretendevano alla sua mano ma colui che più si avvicinò all'intento fu un giovine lord Algeron Percy, un nobile non cattivo di animo ma viziato e abbastanza rozzo che era trascinato verso la fanciulla solo dal desiderio sensuale. Ma Rosa promise un po' vagamente di fidanzarsi con lui perchè Percy le aveva promesso che, se lo sposava, avrebbe percorso il mondo intero per ritrovare il corpo del padre suo. Fu poi deciso, com'era quasi obbligatorio per le più illustri famiglie inglesi, che Rosa si recasse in Italia e soggiornasse per qualche tempo a Roma, dove voleva trascorrere un inverno per studiare pittura e per montare a cavallo nella campagna romana le cui distese brulle rappresentavano un contrasto affascinante per molti inglesi stanchi della uniforme ricchezza dei loro campi sempre verdi e sempre immersi nella nebbia.

La madre di Rosa non si sentì di fare il viaggio, quindi affidò la figlia a certi zii Lord e Lady Aylmer. Poco dopo arrivò a Roma anche l'ostinato e non ancora ufficiale fidanzato ma venne accolto con freddezza dagli zii, sebbene Rosa volesse mantenere l'impegno se Percy manteneva il suo. Ma successe che Rosa, entrata nel mondo aristocratico romano di quei primi decenni dell'ottocento, suscitò la più grande ammirazione e, sebbene essa protestante, anche l'aristocrazia papalina accolse benevolmente la bellissima figlia di Albione: soprattutto fece grande impressione sul nipote del nuovo Papa Leone XII, Giovanni della Genga che incontrò Rosa a un grande ballo.

L'ambasciatore di Francia, il simpatico duca di Laval Montmorency, fu quegli che maggiormente introdusse la bella fanciulla inglese nell'alta società e contribuì a farla invitare con gli zii alla splendida festa data dal duca banchiere Torlonia nel suo palazzo. La descrizione del ballo, il carattere dello astuto banchiere dominatore finanziario di Roma, i vari tipi convenuti alla festa, lo splendore del ricevimento, tutto è descritto in pagine colorite vivacissime che danno un'impressione visiva dell'avvenimento. Il Della Genga aveva solo diciannove anni; di carnagione delicata, coi capelli lievemente ondulati, alto e snello, molto elegante. La sua espressione era quella di un sognatore. Dopo quell'incontro i due giovani si rividero spesso nelle passeggiate a cavallo per la campagna romana e Rosa e Johndino si strinsero in un amore ardente, romantico, senza pensare alle enormi difficoltà che si sarebbero frapposte alla loro unione. Il severo Papa Leone XII, che aveva instaurato in Roma tutto un modo di vita austero e alieno da ogni compromesso, non avrebbe mai concesso che il suo nipote sposasse una protestante, a meno che Rosa, dopo un certo periodo di preparazione non si facesse cattolica. Drammatico e di grande contrasto romanzesco è il colloquio che avviene tra Johndino e il sommo pontefice suo zio, nei giardini del Vaticano. Rosa, d'altra parte, pur sentendosi straziata nell'animo non vuole prendere una decisione così grave per lei prima di aver ritrovato il corpo del padre e avere avuto dallo spirito del suo genitore come una autorizzazione a questa abiura. Johndino è talmente preso dalla passione che in primo tempo penserebbe persino a farsi ribelle contro lo zio, a fuggire da Roma insieme con Rosa ma questo pensiero viene subito eliminato dalla impossibilità della cosa. Ed anche perchè la fanciulla non avrebbe mai acconsentito.

I due giovani si sentono schiacciati dalle convenzioni della società a loro contraria mentre il deluso Percy che si era adattato alla sconfitta si rifà avanti per vedere di vincere la partita. Rosa deperisce per il grande dolore che ha colpito il suo cuore e in un giorno di primavera del 1824, dopo che il suo sogno d'amore è svanito e Johndino, con l'animo straziato, si è allontanato da lei, partecipa a una galoppata lungo il Tevere che era allagato. Allontanatasi dalla comitiva essa perde il controllo del cavallo che scivola nell'acqua e nel momento in cui si sente perduta manda un grido di invocazione a Johndino, l'ultimo della sua vita. Percy che le era dietro e che stava per salvarla con uno sforzo sovrumano rimase per un istante, a sentire quel nome, ottenebrato da un impeto di gelosia e senza volerlo aprì la mano che già serrava la briglia del cavallo; questo cadde e nella caduta trascinò con sè la fanciulla. Percy, inorridito, corse in avanti ma non potè far nulla; la povera Rosa impacciata dalla lunga amazzone fu travolta dalla corrente fortissima. Fino all'alba Percy vagò sul luogo come un demente prostato dal freddo e dal rimorso. Solo alcuni mesi più tardi il corpo di Rosa fu ritrovato in uno stato di straordinaria conservazione. Fu trasportata al Testaccio ed ivi sepolta e, siccome la personalità umana non invecchia oltre l'ora del distacco dalla materia, Rosa è rimasta sempre di anni 16 come ricorda l'annotazione sul suo registro di morte al cimitero. E' rimasta cioè nell'età dei sogni che per lei continuano ad avere, come allora, un solo volto amato.

Ettore Allodoli

VETRINETTA

BO – CATULLO – DAL MOLIN – NAGAI – SALVINI – TALARICO

M. DAL MOLIN, *L'uomo matematico*. Milano, Bompiani.

Si potrà dire d'un libro capito solo per un terzo, che è dei più belli e affascinanti dell'annata? Invitiamo a leggerselo quanti hanno il gusto del mistero, delle aperture sull'infinito, della prosecuzione personale d'ogni avviamento utile, e siamo certi che ci intenderanno. Il libro è, a detta dell'A., l'illustrazione di una «sorta di stato d'animo matematico lungo il suo cammino storico». E' probabile che i matematici lo giudichino troppo romanzesco, e gli altri, troppo matematico: ma non è forse improprio che ne [illegible] un lettore cieco alla maggior parte delle formule e quasi ignaro del pesante tecnicismo: gli si crederà [illegible] che, rispetto alla [illegible] dell'A., drammaticamente tre[illegible] alle soglie dell'incomprensibile [illegible] equivalenti [illegible] di quanti, di[illegible] abbiano tuttavia [illegible]. In grazia di questo [illegible] che il Dal Molin identifica [illegible] del lettore, ci sembra di [illegible] analoga la consumazione [illegible] ritmo semplice [illegible] tavola pitagorica [illegible] dell'esperto di [illegible]. Diceva anche [illegible] all'estrema [illegible] si dovrà porre [illegible] dipendente dal [illegible] umano, il Dio [illegible] il tetto secondo [illegible] architettura, avendo sempre [illegible] opera.

Con ciò [illegible] della fondamentale [illegible] libro, se ci [illegible] piuttosto che allo spirito. [illegible] e frainteso, [illegible] argomentazioni da inesperti [illegible] perfino Ardigò. Ma [illegible] ragionanti dell'A. [illegible] stupore e perplessità [illegible] spesso un Ente matematicamente [illegible], che pur tutto giustifica e [illegible] placando il dramma del matematico e salvando lui dalla pazzia. In un postulato di Euclide o nel segno convenzionale dell'infinito, avverti la Presenza che aumenta la ragione e conforta la fede: ci basta.

Il libro segue passo passo lo svolgimento del pensiero matematico dalla razionalità greca allo spirito moderno, «di essenza *faustiana*, secondo un'espressione di Spengler». Di questo *faustismo* si fa anzi un certo abuso definitorio, se ne pone lo svolgimento verso la presumibile catarsi finale, ma è giusto dire che è una *trovata* atta a colmare molte lacune, così come a sostenere la drammaticità del racconto. Dal Molin, infatti, vuol dare rilievo proprio al dramma, anche per farci sentire che oggi siamo al centro della catastrofe: il che sembra piuttosto retorico che filosofico, giacchè la soluzione non è da aspettarsi, per l'uomo singolo, prima della morte, per tutta l'umanità, finchè essa esista.

Ma vedete come è rappresentata al vivo la comparsa del «numero irrazionale», e quale interpretazione d'arte fiorisca sul turbamento di tutto lo spirito greco. Vedete di qual malinconica riflessione s'adombri l'accertamento che la sublime astrazione dei Greci spiega la loro pratica rovina. E, tra le infinite, lievitanti contraddizioni, scorgerete quasi un passaggio — dai Greci ai moderni — tra la matematica e la filosofia delle matematiche (ci perdoni il Croce), o la filosofia *tout court*, onde, da questo angolo di visuale, la razionalità greca apparirebbe matematica pura, e il faustismo moderno, la sola filosofia, di cui si credettero, per altri versi, accreditati proprio coloro che ne mancarono di più. E l'epoca di Cartesio! contenente «una delle più splendide contraddizioni dello spirito: viene abbattuto il sistema tolemaico... e nel contempo rigenerato come segreta base della potenza umana».

Il libro, che è quasi tutto scritto bene, si macchia, negli ultimi capitoli, di strane sciatterie, probabilmente dovute alla fretta. Essendo facile indovinare che avrà prestissimo una seconda edizione, ci si augura che sia ritoccato anche nelle parti che divagano sulla Divinità in modo così dilettantesco e contrastante con l'afflato quasi autonomo di trascendenza che vi circola dentro spesso, tutto vivificando.

G. Z.

●

R. SALVINI, *Lineamenti di Storia dell'Arte*. Vol. I. Firenze, La Nuova Italia.

Non sapremmo confinare questo del Salvini tra i soliti testi scolastici di Storia dell'Arte, anche se è nato per entrare nelle scuole. Non ha, intanto, la genericità avvilita della pagina di seconda e terza mano, e non ha l'aprioristica e indimostrata vacuità di certo crocianesimo di comodo, onde tanti concetti e nozioni s'imbrogliano nella testa del lettore, avviandolo all'improvvisazione, invece che alla ponderazione del giudizio. Il più grave inconveniente del crocianesimo deteriore, è da ricercarsi nella retorica di un sensibilismo per cui i discepoli hanno sempre tradito il Maestro, e lasciato dell'età nostra un'orma che ci farà poco onore. Ben altra considerazione merita un crocianesimo, come questo del Salvini, che si ponga su basi tanto solide quanto chiare, secondo un rigore metodico che dall'Introduzione, «Come si guarda un'opera d'arte», all'esposizione storica e all'analisi estetica, insegna almeno la disciplina raziocinante e la coerenza critica. Diciamo «almeno», perchè resta in noi sempre il dubbio che l'estetica crociana debba essere profondamente integrata a proposito della reazione o dell'effetto che l'opera d'arte produce nell'osservatore. Non è qui il caso di dire se la coscienza che esista e il rispetto del fatto che esiste il terzo vertice (autore-opera-osservatore), tolgano, sia pure inconsciamente, gran parte dell'autonomia al creatore. Questi, quand'anche non facesse alcun conto degli altri e creasse soltanto per sè, resterebbe tuttavia sdoppiato in autore e destinatario, cioè osservatore, della propria opera. Le connessioni che da ciò derivano con il mondo storico dell'artista, sono sempre avvertite, ma fuor d'estetica, dal Croce, e qui dal Salvini: mentre è superfluo dire quanti indifferenziatamente s'appiattiscano in tanti crociani. Ma il Salvini è ricco, e il Croce ricchissimo, di filologia.

E poichè un'occhiata all'orizzonte non ci rivela che esista ancora la teoria ideale, riconosciamo ad opere come questa il merito di rappresentare quanto di meglio la nostra cultura e la nostra filosofia dell'arte hanno saputo offrire sia alla scuola, sia ai lettori non specializzati. E a quelli specializzati, segnaliamo i capitoli sull'arte romanica, in cui il Salvini presenta parecchie novità e intuizioni. Il volume, che dall'arte cretese-micenea giunge a quella romanica del Mezzogiorno, è corredato di 419 illustrazioni e due indici.

W. L.

●

NAGAI, *Le campane di Nagasaki*. Milano, Garzanti.

Paolo Nagai, rettore della facoltà di radiologia nell'Università di Nagasaki, è morto nel 1951, a 43 anni, vittima tardiva del bombardamento atomico del 9 agosto 1945. Da quel lontano giorno, aveva seguito e annotato «i progressi del male inesorabile sul suo corpo in dissoluzione», perchè altri potesse profittare della sua esperienza. Anche questo libro edito da Garzanti contiene i frutti di una personalissima meditazione, che, al massimo del suo significato, non concerne nè radioattività, nè medicina, nè malattia contingente, ma i valori supremi dello spirito, e gli interrogativi dolenti a cui soltanto la fede può rispondere. Nagai, infatti, era cattolico dal 1934, e conservava intatto lo slancio del neofita, l'umiltà del pensiero — lui scienziato fra i migliori del Giappone —, il sentimento della carità onde si abbreviò la vita terrena per tener ben fisso l'occhio a quella eterna. Chi cercasse in questo libro l'emozione drammatica e il brivido conseguente all'avventura atomica, sarebbe forse un poco deluso. Lontano da ogni preoccupazione veristica, Nagai ci dà piuttosto il senso dello stupore fanciullesco, che non dell'orrore virile, dinanzi al non immaginabile sterminio; e nessun lenocinio retorico lo aiuta a valersi dell'occasione in senso puramente narrativo. In questo suo dialogo con la propria coscienza e con la coscienza di tutta una nazione, ciò che veramente gli importa, è di condurre gli spiriti, oltre le apparenze, alla sostanza del conflitto umano, e alla corresponsabilità di tutti gli uomini nell'opporsi alla legge divina. La ricerca e la denunzia delle colpe giapponesi non hanno niente di occasionale e avvilito: *mutato nomine, de te fabula narratur*. Il sentimento dell'onore nazionale è anzi quello medesimo, congenito e vivissimo in ogni giapponese, che già innamorava di sè il primo evangelizzatore, Francesco Saverio; ma trovi nelle parole di Nagai la spiegazione ultima del perchè le altissime virtù cavalleresche di tutto un popolo, furono trasformate in caratteristiche di banditismo o di follia nazionalistica, per colpa di pochi militari, stretti insieme e già fatti fortissimi da un orgoglio che superava perfino l'interesse di casta. Nell'assidua comparazione di Nagai tra la spiritualità giapponese e l'esigenza cattolica, scoprì un mondo vergine, diremmo quasi predestinato al cristianesimo, ove uomini, donne, fanciulli, oltre l'avventura, la favola e la propaganda di guerra, si manifestano fratelli, e dei più desiderabili.

V.

●

Nuova Poesia Francese. Scelta di C. Bo. Modena, Guanda.

Forse dai noi, in Francia, pochi autori avrebbero dato una *scelta* così audace, coerente e convincente di poesia nazionale. Difficilmente si sarebbe trovato il coraggio di escluderne poeti come Claudel e Valéry (chi scrive, personalmente crede alla persistenza della loro funzione): d'altra parte, l'orgoglio nazionale non avrebbe consentito il sacrificio e la mortificazione corrispondenti. Non esito a dire, dunque, che di questa scelta potranno profittare, e su di essa riflettere, ancor prima i francesi degli italiani.

Bo, che incentra il suo *start* poetico in Apollinaire, non pone come traguardo, ma certo come striscione di tappa, Pichette, il nemmeno trentenne poeta di *Apoèmes*; non ipoteca il futuro, ma in certo modo lo esorcizza. Anche se scrive che insegnamenti così ricchi come quello di Apollinaire «non permettono delle interpretazioni esatte», indica esattamente l'importanza dell'insegnamento, e imperniando la scelta su Apollinaire, Salmon e Reverdy, sembra voler delimitare un *hortus*, entro cui non penetrino gli *infedeli*. Intellettualistica posizione? Può darsi, ma come pretendere che una critica partecipe non si affidi all'intelletto, oltre che all'amore? A meno che non sia di proposito agnostica, con ciò trasformandosi da critica in collezionistica. Prima di Apollinaire, non era il caos, ma c'erano, secondo Bo: Jarry, Jacob, Milosz, Roussel. Da Ap. a Emmanuel: Salmon, Chennevière, Romains, Cendrars, Jouve, Perse, Cocteau, Reverdy, Breton, Eluard, Artaud, Tzara, Soupault, Aragon, Ganzo, Audiberti, Ponge, Michaux, Desnos, Prévert, Leiris, Follain, Queneau, Tardieu, Char, Fombeure, Frenaud, Guillevic, Lubin, Gracq, De La Tour du Pin. E la sequenza può reggere a parecchi tipi d'esame. Infine mi si lasci esprimere lo stupore di lettore forse poco informato di cose italiane, che un critico d'origini ermetiche, abbia fatto propria questa scelta: non per altro che per dire quanta confusione sia già in atto, e qual rinnovamento stia preparandosi nella poetica e nella critica europee.

J. D.

●

E. TALARICO, *Nè vivi nè morti*. Milano, Bompiani.

Con piana e nitida semplicità, che non si altera nemmeno nelle scene più violente e drammatiche, Talarico narra parecchi episodi della vita di un sanatorio romano, nella quale egli, come tisiatra, si inquadra. La fusione dei frammenti è ottenuta proprio al grado indicato dall'insegna o titolo: «Nè vivi nè morti», poichè a tutti i personaggi è comune, e tutti ugualmente concorrono a creare la morbosa atmosfera di attesa della morte. Da essa, malgrado le continue cure e il continuo discorrere di guarigione, i malati si sentono irresistibilmente attratti. Finiscono con il costituire un mondo a sè, in cui i nuovi arrivati vengono presto assorbiti, e da cui quelli che guariscono riescono a staccarsi con difficoltà. La nota dominante, tra tanto sconvolgimento di valori e prospettive, è l'avversione dei malati, in una più o meno conscia invidia, per coloro che non lo sono. Verso la vita li vogliono trascinare i medici, reclusi e oppressi quanto i pazienti; ma questi li odiano e li accusano delle più immaginose colpe e truffe, perchè le cure, l'inattività forzata, le proibizioni necessarie sono un continuo richiamo alla loro condizione di inferiorità: odorano di morte. Alla fine, questa tensione apparentemente folle e assurda, ma ben giustificata dallo scrittore psicologo, scoppia nella rivolta armata dei malati, che cacciano il direttore, pretendono di controllare l'opera dei medici, di amministrarsi, di sottrarsi alle proibizioni; in breve, vogliono esser liberi, sentirsi uomini come gli altri. Ma la schiavitù vien loro dal male e dalla prostrazione che ne deriva, non dagli uomini, e l'unico mezzo per riacquistare la perduta dignità, sarà, come si legge nell'ultimo capitolo, l'occupazione pratica di ciascun malato e un impiego adatto, che non richiamando mai l'idea della minorazione, dia invece il senso della pienezza e dell'utilità d'ogni individuo. La soluzione, non nuova, ribadisce tuttavia concetti non sempre attuati. Qui importa sottolineare la pietà che diventa osservazione attentissima, ed ha momenti — figure ed episodi — di grande spicco e rilievo artistico.

GIZZO

●

L'Editrice *Studium* ha iniziato, con la pubblicazione di due volumetti: ANTONIO PIOLANTI, *L'Eucarestia*; PIETRO PALAZZINI, *Indissolubilità del matrimonio*, una Collezione teologica di profili e sintesi, il cui scopo è la trattazione sobria, documentata e chiara dei più importanti e più vivi problemi della teologia. La Collezione è diretta da Mons. prof. A. Piolanti ed ha, tra i suoi collaboratori, i più illustri professori delle discipline teologiche degli atenei romani. Questi due primi profili, che sono una sintesi storico-speculativa dell'insegnamento cristiano circa l'Eucarestia e l'indissolubilità del matrimonio, autorizzano a riconoscere che la nuova Collezione può concorrere, assai efficacemente, tra gli uomini colti e sensibili ai problemi dello spirito, a colmare la grande lacuna dell'ignoranza in materia religiosa.

U. P.

●

CATULLO, *Poesie*. Universale Economica.

Buone traduzioni di una quarantina di poesie di Catullo dovute a Enzio Cetrangolo. Unica nota stonata l'introduzione, dove si leggono affermazioni disinvolte e settarie: questa ad es.: che Virgilio e Ovidio siano poeti ad uso dei «reazionari» e della «moralità ipocrita delle classi dominanti». Catullo, invece, secondo il presentatore di questa edizioncina popolare, è di «splendido aiuto nella nostra battaglia per il progresso e la pace». (Guarda un po' dove a volte vanno a finire il progresso e la pace...). Addolora pensare che con simili sciocchezze queste edizioni dell'Universale Economica intendono «dare un serio contributo alla cultura contemporanea».

C. M.

CURIOSITÀ

LE MALATTIE DEL MAUPASSANT

Bruno Lavagnini

PROFILO DI ELENA BONO

Continuazione dalla ... pag

Aldo Capasso

I CANTI DEGLI ELLENI

“L'EVASIONE DALLA PAURA,,

Ulisse Pucci

CORREZIONI
DELLA GERUSALEMME CONQUISTATA

continua a pag. 6

Francesco Flora

DELL' IRONIA

Antonino Pagliaro

MORTE D'UNO SCULTORE

In quella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte che, all'esterno, leva al cielo di Roma, pericolosa antenna, il fiorito campanile del Borromini e, all'interno conserva, preziosi come grandi avori scolpiti gli angeli del Bernini, abbiamo l'altra mattina accompagnato con tanto raccolto dolore, la spoglia umana di Alfredo Biagini, che, una o due sere fa ancora conversava con gli amici sulla terrazza della casa di De Chirico, godendosi quel po' di fresco che la torrida estate riserba appena ai nottambuli.

E ripensavamo alle nobili cadenze dei suoi gruppi che raffigurano la «Via Crucis» nella chiesa di Cristo Re, nei quali ancora una volta si posava con interna emozione il nostro sguardo, proprio l'altro giorno, raccogliendoci in preghiera per la morte d'un altro amico, poeta e aviatore, anche lui portato via così, nella luce implacabile della città arroventata.

I moti architettati con penetrante senso del ritmo e la giustezza degli spazi ideati dallo scultore come pause al racconto della Passione, confermavano in noi i valori plastici che Biagini ha posseduto in modo singolare, anche se espressi con la riserbata signorilità di chi intende la scultura come un linguaggio misurato e attentamente «dosato», frutto di lungo studio e di meditata consapevolezza.

Gli angeli di Bernini, quello più melodrammatico e meno bello, che sembra staffilato e quasi corroso da un vento indomabile, e l'altro, così armonioso nell'atto di spiegare il cartiglio, con la sua elegante e lucente gamba scoperta oltre le vesti arricciate e contorte, sembravano il simbolo della stessa difficile arte scultorea: presenti nella loro luminosa apparizione, tra tanti artisti di scalpello e di squadra, tra vecchi e giovani pittori e gente che si affatica intorno all'arte, riuniti in silenzio, oltre le polemiche e le lotte, presso l'amico ormai silenzioso per sempre; le due grandi corone d'alloro dell'Accademia di San Luca e dell'Associazione Artistica Internazionale ricordavano a chi non l'avesse incontrato gentile pronto, nei saloni del Palazzo di Via della Stamperia o in quelli di Via Margutta, la attività che lo scultore aveva dato alle sue istituzioni e la sua partecipazione alle discussioni in pro dell'arte nostra e degli artisti: ma il ricordo andava oltre questi ambienti e accompagnava la sua figura nell'intenso operare; si richiamavano alla mente le sculture esposte nella «personale» del 1939, alla III Quadriennale romana, scelte con molta cura tra quelle che, al suo occhio di difficile appagamento, sembravano (ed erano) le più valide, fino a quel tempo; ma, ancora prima, le opere mandate assiduamente a Venezia: qualche ritratto, ma soprattutto degli armoniosi nudi femminili nei quali la giustezza dei rapporti col vero era sempre animata da un vivo senso del ritmo.

Più vicini a noi, ecco i piccoli bronzi, le terracotte, nei quali spesso era ripreso un «motivo» plastico a cui la fantasia dell'artista era particolarmente legata, svolto, poi, in diverse soluzioni, quasi a testimoniare della sua grande abilità compositiva ch'egli, però, non amava sfoggiare in esteriori bravure. Ripensando a tutta la sua produzione plastica, accanto alla serietà degli intenti, gli vanno riconosciute una sicurezza d'impianto e un'agilità d'invenzione che lo facevano prezioso alleato dell'architettura: fu, infatti, in certo senso, l'ideale collaboratore delle forme architettoniche volutamente spoglie e disadorne del nostro tempo e seppe ad esse aggiungere l'espressione d'un accento d'eleganza e di grazia. Pochi scultori, infatti, della sua generazione, possedevano, come lui il senso della necessità scultorea, in rapporto alle superfici distese e libere: era, in fondo, un modo d'interpretare la architettura stessa con la plastica: e in questo Biagini ha segnato un determinato gusto nello sviluppo della scultura decorativa.

Ma ci piace risalire ad un momento assai precedente a tali esperienze fortunate, nelle quali sembrava, tuttavia, che l'artista non esprimesse tutto se stesso e volutamente si attenesse ad un aggraziato «commento» plastico: voglio dire al tempo degli studi iniziali, quando, tornato da Parigi dove aveva passato alcuni anni studiando soprattutto anatomia, si dette con appassionato fervore e innato senso di misura, a modellare e scolpire animali.

Purtroppo ancora oggi, per semplicità di classificazione, capita di leggere che uno scultore, un pittore, sono stati o sono degli «animalisti» favorendo il concetto criticamente errato d'una «specializzazione» dell'attività artistica ancora più accettata di quel che non siano le ripartizioni in «ritrattisti» «paesisti» e così via.

Biagini non fu un animalista in questo senso; e appunto per questo i suoi animali sono soprattutto espressione diretta e sensibile d'un gusto plastico.

Molti ricorderanno quel suo «Cercopiteco rosso» del 1929 alla prima mostra del Sindacato nel Palazzo delle Esposizioni: ma la sintesi volumetrica ch'egli vi ricercava era più il risultato di una attiva cultura che certo non ignorava l'arte degli egizi; mentre in altri saggi precedenti nello stesso campo si rivelava una più schietta penetrazione del carattere dell'animale preso a modello e una esaltazione di questo nei puri valori della plastica. Ricordiamo i suoi studi di gatti, preceduti da minuziosissimi disegni acuti e penetranti, e soprattutto una pantera, di cui l'artista aveva saputo fare quasi un simbolo di forza ed elasticità ferina, nel giuoco sottaciuto, ma non dimenticato, dei muscoli in azione sotto il lucido pelame, nell'andatura circospetta e piena di sottintesi, e finalmente nel preciso riassumersi di tali elementi entro un ritmo d'assieme altamente decorativo.

E vien fatto di pensare se lo studio tenace e approfondito che il nostro scultore aveva compiuto sull'anatomia e sui valori architettonici della scultura non fosse stimolato da questa sua esigenza di modulare la forma, nella sua vitalità, determinandola in una cadenza non astrattamente decorativa, ma sorta come conseguenza d'una serie di moti riassunti e fermati nella grazia dei profili nello spazio.

Una tale esigenza, infatti, doveva spingerlo verso la bellezza degli animali, viventi, quasi per determinazione, nel libero giuoco delle forme in movimento; e l'esperienza di questi moti espressi o rattenuti, lo portò a ricercare anche nelle composizioni più articolate, soprattutto nei bassorilievi con più figure, rispondenze e richiami di gesti, di atteggiamenti senza cadere nel manierismo di tanta scultura novecentesca.

La morte ha troncato, tra gli altri, un grande lavoro al quale Biagini dava tutte le sue energie: la porta per la Basilica di San Pietro, assegnatagli accanto a quelle di Manzù e di Crocetti.

Ai giorni del concorso, nel clamore delle dispute non era facile scorgere nel suo bozzetto quelle qualità plastiche più intime, che l'artista sembrava aver tenuto in ombra quasi per reverenza a così alto compito: ma nella elaborazione, e via via che nello scultore si rendevano più certe le caratteristiche dei singoli rilievi, andava anche emergendo un maggior vigore di plastica, sempre tuttavia contenuto in quei modi riserbati che conoscevano in lui fin dalle prime opere.

Per questo suo stato d'animo (che era poi, frutto di maturata coscienza d'arte), l'ultima grande fatica dello scultore scomparso è rimasta interrotta sulla via della chiarificazione e dello sviluppo, nè un giudizio sull'arte di lui può partire proprio di qui, donde andava muovendo, con attento studio, il suo ingegno plastico, ma piuttosto dalle opere che l'artista ha consegnato compiute all'attenzione degli uomini di gusto.

In Alfredo Biagini tale fu l'uomo, tale l'artista, lo si poteva incontrare solo, ad ora insolita, in qualche bella chiesa barocca del centro di Roma; certo tutto preso da pensieri religiosi se con la fedele compagna della vita da tempo aveva consuetudine di riunire in casa, in conversazioni spirituali o per ascoltare il commento del Vangelo, amici artisti e scrittori.

E' così che, per lui, il problema di interpretare plasticamente i temi della Fede non era un fatto di semplice figurazione, ma rispondeva ad una già chiara esigenza dello spirito.

Valerio Mariani

A. Biagini - Particolare del fregio per l'assistenza sociale

A. Biagini - Modello d'uno scomparto della porta di San Pietro

ALLA XXVI BIENNALE DI VENEZIA

FLORILEGIO DELLA PITTURA ITALIANA CONTEMPORANEA

Al pari delle altre mostre collettive che si succedono nel nostro paese, anche la Biennale d'oggi riserva a coloro, cui spetta il compito di seguire gli sviluppi dell'arte moderna, fiere delusioni, alternate a motivi di compiacimento e speranza. Ma guardiamoci scrupolosamente dal ricavare, nella fattispecie, conclusioni d'indole generale. Chi avesse, per esempio, esaltato lo stato odierno della nostra scultura e la sua superiorità qualitativa nei confronti della arte pittorica, basandosi sulla esperienza dell'ultima Quadriennale a Roma, si troverebbe costretto, qui a Venezia, trascorsi appena alcuni mesi, ad invertire l'incauto giudizio. Tante sono, e sempre saranno, le circostanze, il più delle volte imprevedibili, che concorrono a determinare la fisionomia complessiva di una grande mostra e a rendere fluide, come dicono i politici e i militari, le situazioni delle varie tendenze e le conquiste, improvvise o graduali, anche di autori che si direbbero corazzati contro gl'infortuni sul lavoro ed incapaci di tendere tranelli demoniaci a quanti giurano e spergiurano sul loro ineccepibile talento.

Se la pittura, dunque, tiene il campo in questa XXVI Biennale, non è detto che tra le sue rappresentanze non si verifichino catastrofi, stasi aduggianti e lamentevoli regressi. Clamorosi esempi delle prime sono l'enorme tela *Grande battaglia*, in cui l'espressionista Sassu tenta con un pizzico di metafisica alla De Chirico di contrabbandare merci di avariata retorica, e gli altrettanto ambiziosi quadri del giovane Zigaina che sembra voglia forzare gli effetti conseguiti in certi soggetti di braccianti, quasi monocromi, esposti circa un anno fa alla galleria del Pincio, snaturando volumi corporei, gesti ed espressioni fisionomiche, e portando i neri, i verdi e i turchini di Prussia a diapason laceranti, quasi al modo messicano. Testimonianze di inerzia fantastica ci sembrano le *caricate* neoprimitiviste di Pompeo Borra, i paesaggi e il *giardiniere* triti di Antonio Donghi, gli oliveti e le marine di Vincenzo Ciardo, e prove d'involuzione, vogliamo sperare temporanea, i dipinti agresti, piuttosto aridi, del Borgonzoni, la squallida *samaritana* dello Ziveri, che per fortuna si aggrappa alle minuscole ancore di salvataggio delle goyesche *Corride*, e le esangui scene ciociare di Domenico Purificato il quale ha un'ottima ripresa di quota con la venusta *Ragazza con la colomba*.

Alla testa delle manifestazioni positive si colloca, senza possibili riserve, la mostra ciclica di Casorati, anche se in essa non appaiono i saggi più fioriti e lucenti di quella sua tavolozza che ha avuto lungo i decenni inclinazioni così varie, pur rimanendo sempre al servizio di un intellettualismo d'intrinseca natura figurativa, in cui giocano talvolta le esperienze di museo (vedi, qui, le composizioni *Silvana Cenni*, *Le due sorelle*, *Fanciulla dormiente*), ma affermano pure una capacità di trascendere il dato sensibile, una distaccata forza di sintesi ideale, una istintiva adesione al clima estetico novecentesco, che hanno trovato il loro strumento idoneo in risorse così abbondanti e sicure da superare quelle di ogni altro pittore della generazione di Casorati, perlomeno in Italia. Basterebbe, per convincersene, valutare a pieno la consistenza altera dell'opera d'esordio, il *Ritratto della sorella*, eseguito a ventun anni, nel 1907 (cioè in un periodo tristissimo per l'arte italiana), e cogliere le anticipazioni, fra il surreale e l'astratto, contenute nel *Tiro al bersaglio* (1918) e nelle *Case popolari*, recanti la duplice data 1920-52.

Il ruolo del popolaresco, ma non proprio strapaesano Ottone Rosai è da tempo definito, e la sua personale odierna, anche se non pone l'accento sulle fasi di più drastica passione umana e sugli aspetti più intensi del paesaggio tosco da lui preferito, non fa che ribadire tale definizione. Analogo discorso suggerisce la sala del tenace e coerente astrattista Soldati; mentre quella di Renato Guttuso intende affermare in pieno le più recenti prove del fecondo narratore *progressista* nel campo del neo-realismo. La raccolta, nel suo insieme, non segna conquiste stilistiche di sorta (astrazione fatta dalle due felici e bene articolate composizioni *Pescatore addormentato* e *Bambini che giocano tra gli scogli*), e in quanto al pezzo forte della sala, cioè l'attesa *Battaglia al ponte dell'Ammiraglio*, conviene notare che all'abilità della messa in scena non corrisponde una plausibile economia di azioni eroiche e di partiture cromatiche, e la qualità migliore del grosso dipinto consiste, secondo noi, nel respiro ceruleo di mare, monte e cielo che fa da sfondo, in alto, alla tremenda zuffa.

Altri due beneficiati di sala personale denotano orientamenti, invece, verso inedite forme allusive. Ma se nel caso di Renato Birolli, il cui espressionismo di partenza si assapora attraverso il linguaggio fauve di opere come i ritratti del padre e della madre, la *Vedova col velo nero* e *Ginecco*, lo sbocco odierno è in fondo un omaggio al dirizzone para-astrattista dei diversi Afro, Corpora, Vedova e compagni di gruppo, nel caso di Bruno Saetti non appaiono smarrite o mistificate le originarie doti singolarissime di saldezza stereometrica e di levitante, arioso cromatismo, impostato sui bruni e sui rossi d'ogni gradazione, che gli consentirono di realizzare l'affettuosa *Bambina sul cavalluccio* nel 1932 e quindi i ritratti [illegible] del 1944 e del 1950, fino al *Riccardo con corazza* in affresco, del 1953, cui si accompagnano, oggi, i paesaggi solari, il *pesce nel piatto verde* e la serie delle stupende nature morte.

Continuano ad interessarci, sovra un piano sperimentale, meglio che creativo, Gianni Vagnetti, specie con la figura di donna seduta dal titolo *Finestra al mare*, e Fausto Pirandello con la fantasmagoria policroma *Befana a Piazza Navona* e alcune nature morte, nè possiamo esimerci dal riconoscere le virtù di astrattisti calcolatori, come Reggiani e Cagli, oppure in vena allegorica, come il proteiforme Turcato; fra il lirico e il decorativo adottano larghe stesure, in armonia con i postulati del colore unito e brillante, che è una delle basi estetiche nella vita moderna, Francesco Menzio e Beppe Guzzi, del quale apprezziamo la gagliardia a cui è pervenuto nel dominare i non facili accordi del nero e del rosa salmone, del verde smeraldo e del giallo citrino.

Infine, dopo aver verificato il sempre nobile livello di autori alieni da gratuiti azzardi, quali Orfeo Tamburi, Emanuele Cavalli, G. F. Usellini, Carlo della Zorza, Francesco Trombadori, segnaliamo i progressi o le riprese di coloro che denotano una seria volontà di aderire alla vita contemporanea in atto. Il Brancaccio ci offre alcune saporose e chiaroscurate interpretazioni di ambienti partenopei; Marco Novati indaga l'umile psicologia dei concertisti da taverna; Piero Martina sa far scaturire prestigio pittorico dalle tessitrici e filatrici, non folcloristiche o del tempo leggendario di Berta, ma proprio della nostra èra industriale; Giuseppe Migneco redime nella *Spannocchiatrice* e ancor più nel *Contadino che dorme* la sua tropicale tavolozza e il suo aggrovigliato segno metallico per conseguire, non tanto espressioni alla moda, quanto la pura e semplice espressione vitale; Armando Pizzinato riesce a superare i vincoli della tesi sociale e politica con la pacata rappresentazione di uomini, cose ed elementi lagunari, intitolata: *Scaricatori di sale*. Non contiene il *bello stile* caro ai *retours de Paris*, ma, in compenso, è un quadro.

Alberto Neppi

NOVITÀ A PESARO

Il grande successo del Convegno Nazionale dei Gruppi d'Arte Drammatica dell'ENAL, che si è svolto recentemente, per la quinta volta, a Pesaro, ha indotto la Federazione Internazionale del Teatro degli Amatori a una decisione che, comprovando l'importanza raggiunta dalla manifestazione italiana, le offrirà nell'avvenire possibilità anche maggiori di efficacia e di risonanza. Dal prossimo anno, infatti, il Convegno Internazionale del Teatro degli Amatori, che si svolgeva abitualmente a Bruxelles, avrà la sua sede a Pesaro, ove esplicherà i suoi lavori contemporaneamente allo svolgersi dell'ormai tradizionale Festival.

A. Biagini - Assistenza all'infanzia

NOVITÀ IN LIBRERIA

QUANDO LO STILE NON È L'UOMO

Che idea si formerebbero di Bino Sanminiatelli chi, non avendo mai letto una pagina dei precedenti suoi undici libri — dove c'è variamente da scegliere tra racconti e romanzi — si trovasse a farne adesso la conoscenza in occasione di *Gente di famiglia*? Ma, senza ricorrere a un ipotetico lettore sprovveduto, domandiamoci che faccia farebbe, trovandosi di fronte a simile *Gente* (Vallecchi, Firenze), la buon'anima di quel Ferdinando Paolieri che, allorché nel '20 presentò la prima raccolta novellistica del Sanminiatelli, si rallegrò che il «gruppo serrato dei Toscani» avesse finalmente cominciato a dar nell'occhio e che «fra tante contorsioni, fra il decadentismo barocco, l'esterismo francese, la letteratura di pensiero e d'idee» avesse saputo trovar «la via della sincerità paesana rude, schietta, vigorosa, sdegnosa se vuole, tutta calore, tutta movimento, tutta suono e tutta poesia?» Povero Paolieri: il primo ad andarci di mezzo fu proprio lui; e ci si sperse. Ma, per quel ch'è adesso del Sanminiatelli, dobbiamo in coscienza rispondere che noi stessi, pur conoscendolo da un pezzo, quasi stentavamo a riconoscerlo.

Perché mai? A causa del mutamento di stile e di tecnica da lui deliberatamente operato e decisamente proseguito in seno alla propria narrativa, negli ultimi dieci anni. L'inaspettato avviso se lo diede difatti in *Letteratura* del '42 [illegible] e lo riconfermò in una edizione [illegible] del '49 (Ubaldini, [illegible]) da le Biografie di Alberto Savinio, rispettivamente col primo *I senzamadre* e col terzo *I fratelli incantati* dei quattro racconti adesso riuniti all'insegna di *Gente in famiglia*. [illegible] il Sanminiatelli [illegible] senso suggerire [illegible], avvertendo di aver [illegible] modo che i quattro risultassero «tenuti insieme da un filo conduttore: la famiglia, ossia quel cerchio intimo dove tutte le passioni umane vengono a fuoco e si rivelano interamente», ci sollecita a considerarli come le quattro parti di un unico romanzo, in cui «la famiglia è analizzata nelle sue relazioni più sotterranee di sangue, di tradizioni, di ambiente, di abitudini, nel suo istintivo amore e nelle sorde irruzioni fatte spesso di cieca incomprensione, qualche volta, di odio, nonché dal tumulto di sentimenti, di ricordi, di aspirazioni».

Così formulato, parrebbe un sollecito che quasi non avrebbe ragione di essere. Non perché i racconti risultino effettivamente congegnati (il che non è) in maniera tanto stringente da poter essere presi come le quattro parti di un unico romanzo; bensì perché il tema della famiglia, nella molteplicità dei suoi rapporti, offrì già da tempo al Sanminiatelli, complicata e allargata materia di indagine. *L'Urlo dei simili*, *Giochi di ragazzi*, *Fiamme a Montelucc*: non sono tre suoi romanzi, del '30, '33, '38, in cui è svolto ed esaminato il tema della famiglia? E i molti racconti? Nessuna sorpresa, dunque, che il trascorrere delle stagioni in rapporto al trasformarsi della famiglia — considerata nei suoi componenti e nei suoi sentimenti — durante il passaggio, spesso burrascoso e spesso rovinoso, dall'Otto al Novecento, dovesse continuare ad avere in Sanminiatelli uno scrutatore partecipe e un descrittore diligente. Senonché, mentre fino a ieri s'era lasciato guidare da uno stimolo di curiosità piuttosto benevola, oggi ci tiene a mostrarsi animato da un'attenzione più fredda ed aspra e quasi vendicativa, per quel tanto di velenoso e di perfido che s'è insinuato e sciolto nella sua indagine e che di una naturale curiosità ha fatto una innaturale impietà.

I personaggi dei quattro racconti — zia e nipote, padre e figlio, marito e moglie, fratelli, cugini, senza trascurar gli altri che li circondano — «appartengono a famiglie che hanno respirato l'aria tranquilla dell'Ottocento, quando sembrava d'avere i piedi ben sicuri sulla terraferma e poi si son trovati a dover navigare sulle acque tempestose del nuovo secolo. Non c'è, nel libro, un'esagerata valutazione di quel passato irrimediabilmente perduto; e neppure la illusione d'esser già arrivati ad un approdo. L'arrivo è ancora lontano; ma la prima condizione da porre è quella di costruire dentro di noi la possibilità di giungervi». Il mutamento di tecnica e di stile nel dar forma narrativa alla «difficile traversata» e al «mancato arrivo», sarebbe dunque una conseguenza del mutare del tempo? Ma, dell'innegabile mutar dei tempi in cui ci troviamo convolti, Sanminiatelli denunzia soprattutto la tristizia e la nequizia. Ed è per averlo voluto fare con — uno stile personalissimo e spericolato, ma sorvegliato all'estremo — che s'è trovato a dover ricorrere ad una poetica oltremodo disposta e discorde dalla propria nella sua esasperata crudezza. Altrimenti non si spiega perché — nella sua evoluzione di narratore passato da un facile bozzettismo toscano a un laborioso psicologismo metropolitano — si sia potuto produrre tanto stravasso stilistico.

Siamo d'accordo che la reale possibilità del verificarsi di certe intricate e terribili vicende non è imputabile né alla poetica né alla tecnica adottate al presente dal Sanminiatelli; e che, anzi, in siffatta adozione del Sanminiatelli c'è il desiderio e la fiducia di riuscir così a meglio adeguarsi, con la sua narrativa, a quella tale possibilità. Il dissenso comincia quando si tratta di accettare per valido — in base ai risultati il modo scelto dal Sanminiatelli per cercar di conseguire la voluta maggior rispondenza stilistica col tempo. A ficcar gli occhi in certi baratri e a cercar di districare certi grovigli familiari, Sanminiatelli non aveva aspettato il giorno d'oggi. Ma oggi ha voluto farlo secondo i più spinti dettami d'una e d'altra tendenza letteraria, divenuta alla moda e diluita e strascicata nelle applicazioni secondarie. Non neghiamo che avrebbe anche potuto essere un'occasione, una prova per dimostrarsi vivo ed aperto. Ma — non maturato dall'interno — il nuovo ma già abusato modo gli si è imposto, dall'esterno, come un obbligo e quasi come una condanna di trasformarsi ad ogni costo. In luogo di portar ordine nel disordine, in rispondenza al presupposto chiarificatore dell'arte, Sanminiatelli, volendo rendere il marasma spirituale nel quale si dibattono e affondano i suoi personaggi — del resto più simbolici che veridici — ha invece provocato un marasma stilistico nella pagina e a quello si è affidato. Ha perciò sopravvalutato il potere persuasivo di quanto c'è d'incantevole nella fisicità del mezzo espressivo. Dal modo servirsi delle tecniche più diverse e più aggiornate, trascorrendo da Kafka a Sartre con tale sfoggio di disponibilità spirituale, da compromettere, nelle corrispondenti espressioni letterarie, proprio quel carattere di necessità che avrebbe invece dovuto costituirne la garanzia, avvalorarne cioè la verità. Quel tanto di volontaristico che — in deroga alla natura, inclinazione — c'è nell'adozione di tali tecniche da parte sua, riduce spesso a fredda applicazione stilistica ogni sua pur più appassionata indagine. E a volte si ha il sospetto che i diversi personaggi siano in funzione dimostrativa delle diverse tecniche.

Nel *Senzamadre* (dove Betetta non nasconde la sua diretta discendenza dalle *Sorelle Materassi*; per quanto altri influssi del «buffo» di Palazzeschi siano riscontrabili qua e là) si passa dal monologo interiore al diario sentimentale e al racconto in prima persona tra la confessione e la deposizione. Negli *Irregolari*, reminiscenze di «romanzo nero» s'accompagnano a testimonianze cronachistiche e a risultanze processuali che ne stravolgono la trama verso il «romanzo giallo». Nei *Fratelli incantati* le stregonerie di Savinio sono sforzate verso un'orrendevolezza e una delittuosità di tardo stampo alla Poe. Nel *Padre stanco* le ossessionanti allegorie di un Kafka sono sdrammatizzate da un soprappiù di farnetico. Il linguaggio stesso si ritrae e rinchiude in una cifra. A tratti la narrazione si interrompe per lasciar posto a una serie di battute dialogiche, redatte come per un copione teatrale. E su tutto aleggia un'aurea di snobismo letterario, quanto mai plumbea.

Gli è che al Sanminiatelli è sembrato che la condizione prima per non rinunziare ad esporre con chiarezza la realtà dei fatti e dei sentimenti, quale gli si veniva rivelando nella sua durezza, fosse quella di «rompere la schiena alla nostra lingua». E lo ha dichiarato. E ben s'intende dove ha mirato con la sua reazione; quantunque abbia finito per sostituire la sua letterarietà con una altrui antiletterarietà non meno letteraria. Ben s'ammette che ad incoraggiarlo, ad «incattivirlo» possano essere stati i nuovi personaggi, insoliti e stralunati. Ma non è rompendo la schiena alla lingua che uno scrittore della sua nascita e della sua crescita può presumere di mettere in chiaro certe situazioni. Per giunta non è raro il caso che l'allusività delle torbidissime vicende sia resa in maniera così enigmatica da rimanere lettera morta proprio là dove l'Autore si era studiato di fare in modo che risultasse estremamente significativa. E si dà anche il caso che sfumi addirittura in gioco, in burletta.

Altro inconveniente deriva infatti ai racconti dall'eccessivo ammicchio surrealistico cui son sottoposti, in quanto finiscono per risultare stancanti, effetti destinati invece a riuscire attraenti. Senza dimenticare il contrasto fra il severo sentimento da cui il Sanminiatelli si manifesta animato nel sottoporre a un «complesso studio psicologico» codesta «gente in famiglia» e la forma, spesso arbitraria o scherzosa, alla quale ricorre per illuminarcene «ogni più oscuro e delicato passaggio». Talché a soffrirne è la stessa verità che più avrebbe dovuto gioirne.

Con *Gente in famiglia* si ha nuova conferma che in uno scrittore i problemi tecnici, perché non rimangano limitati all'esteriorità di un'operazione formalistica, debbono presentarsi e imporsi come l'estrinsecazione di problemi spirituali. Specialmente in scrittori con intenzione moralistica. E qui al Sanminiatelli premeva la documentazione del progressivo decadimento di certi valori e legami in seno all'istituto della famiglia, che già n'era stato la roccaforte.

Ma non termineremo questa nota senza aggiungere un'altra osservazione, scusandoci se la sua delicatezza arrischierà di farla sembrare quasi indiscreta, in quanto con essa ci allontaniamo dalla valutazione letteraria dell'opera e ci insinuiamo nell'indagine psicologica dei moventi che possono aver indotto il Sanminiatelli a tanto mutamento di tecnica. E' d'altronde nostra opinione che, se non gli avessero dato e continuato a dare del bozzettista e del toscanino, prima a ragione e dopo a torto, il Sanminiatelli — per sottrarsi al manierismo della sua stessa capacità descrittiva — si sarebbe posto e imposto il problema del proprio rammodernamento artistico narrativo con quella stessa naturalezza e coerenza che, nel campo non strettamente narrativo, gli ha consentito di raggiungere in *Cerco in Maremma* (Tumminelli, Roma, 1952) i risultati di cui gli ha dato atti anche Cecchi (*Europeo*, 19 agosto 1951). Non per nulla essi segnano un indubbio progresso sulle novelle di *Pecore pazze* (Vallecchi, Firenze, 1920), di *Rocca Mariana* (Bemporad, Firenze, 1927) e del *Mondo dei Mustafà* (Vallecchi, Firenze, 1920), con le quali diede inizio alla sua carriera per poi proseguirla, attraverso le raccolte di *Tramerio*, *Notte di Baldoria*, *Palazzo Albertino*, fino a *L'Omnibus del Corso* (Vallecchi, Firenze, 1935, 1936, 1939, 1941). Senza con ciò escludere che, attraverso gli scossoni e i capitomboli della nuova esperienza, abbia cercato di sottrarsi alla monotonia di una sorta di circolo chiuso. Aspettiamolo dunque ad altre prove.

Enrico Falqui

VETRINETTA

CARLUCCI – COGLIOLO – CUNSOLO – MAROTTA – MORE – PIERACCINI – PUCCINI – VALENTINO

LEONETTA C. PIERACCINI, *Visti da vicino*. Firenze, Vallecchi.

Un libro cordiale, buon documento di una socialità artistica; se proprio non si vuol dire d'una civiltà che pareva avesse perduto il gusto delle testimonianze semplici e leali, per quello dello scandalo o per l'altro (a volte non meno scandaloso) dell'interpretazione e conseguente deformazione delle esperienze anche minime. Moglie di un letterato famoso, pittrice, tra l'altro, di ritratti ormai celebri, l'A. ha raccolto gli appunti più sostanziosi di una lunga frequentazione d'amici, che nella sua casa per tanti anni hanno portato e trovato il lievito delle più brillanti e profonde, celebrate od oscure ragioni dell'attività artistica. Immaginiamo che, di libri come questo, la Cecchi-Pieraccini potrebbe metterne insieme parecchi; è dunque già segno di scelta e di umana simpatia, o di interesse almeno momentaneamente polarizzato, la preferenza data ai ricordi di Pascarella, Trilussa, Fattori, Spadini, Campana, Medardo Rosso, Mancini, Panzini, Valery, Maurois, Chesterton, Kokoschka, Ludwig ed altra «gente di passaggio». Ma non si creda che abbiamo elencato tutti i personaggi presenti nel libro. Ce n'è di ritratti ad olio o a fresco, ce n'è di scolpiti a tutto tondo, ma non è vero che quelli osservati con maggiore impegno e resi con più copiosa documentazione, siano i più vivi, qui dentro. Ce n'è di appena schizzati, e tuttavia resi con tratti destinati a restar proverbiali: gente svagata che circola nella casa degli altri, cioè nei capitoli principali, con un piglio, un umore, una costanza e una vivezza di tratti fisionomici e psicologici, da generare un vero godimento nel ritrovarseli così spesso tra i piedi. La espressione, affettuosamente familiare, è implicita all'arguta bonomia della scrittrice. Dunque non diremmo che nel libro abbiano minor rilievo o importanza i Baldini, i Barilli, i Savinio, gli Ungaretti, i Cardarelli e i cento altri che fan capolino, lanciano una frase, imprimono il loro suggello a una qualsiasi avventura artistica e mondana, e si affermano tra i presenti di sempre, nell'operoso travaglio delle nostre lettere di questo mezzo secolo.

Questa antologia cronachistica del salotto Cecchi-Pieraccini, è immemore di tutto che non sia la ragione alta e sottile per cui vi si passa invitati e ospiti.

Piace rilevare che mai tratto caricaturale è al servizio della pura malignità o della pagina di bravura, ma piuttosto una conseguenza di prospettiva pittorica e umana che comporta apprezzamenti sempre rispettosi, comprensivi, solidali. Ognuno dei capitoli, volutamente dimessi, contiene pagine ricche di giudizi acutissimi o citazioni acutamente scelte e messe in serbo (Pascarella, Spadini, Campana, Panzini); e improvvise aperture o abbandoni (si veda «La morte della Pasqualina») danno la misura dell'arte che potrebbe essere nei ricordi dell'A., se Ella non se ne facesse schiva quasi per umiltà o per civetteria, negletta e veramente casalinga, polemica forse contro tanti discorsi sulla «pagina» sentiti fare da ospiti deliziosamente innaturali per eccesso di idee e difetto di praticità. Onde il tono della Pieraccini, che suscita visioni di grande, equilibrata ricchezza.

V. C.

●

GIUSEPPE MAROTTA, *Gli alunni del sole*. Milano, Bompiani.

L'ex bidello di un liceo napoletano, Federico Sorice, racconta ai suoi compagni d'ozio vagabondo, i fatti e i misfatti degli dèi e semidei della mitologia greca. Ognuno dei 22 capitoli è ambientato in un angolo di Napoli, ora stupendo, ora squallido. Vi si affacciano e vivono, per la magia della parola di Federico, le grandi figure mitologiche, che, perduta molta maestà, quanto a vitalità si giovano dell'innesto napoletano, e quasi rifioriscono ai tocchi di un rispettoso umorismo. L'ex bidello è pieno di ammirata deferenza per i suoi personaggi e per le loro vicende, e non esita a bisticciare per difendere la veridicità di parecchi particolari che agli altri sembrano illogici mentre per lui sono dommatici: «nella mitologia tutto è possibile», egli afferma di continuo. A poco a poco anche gli ascoltatori, sia per virtù di Sorice, sia perché atavicamente alunni del sole, si compenetrano dello spirito mitologico; e si arriva alla dichiarazione d'amore fatta a Napoli dal fattorino diciottenne Aurispa, che, nota il bidello, è la prova lampante della realtà o storicità dei rapporti intercorsi fra Nettuno e Demetra. Al termine d'una delle sue storie, la più napoletana e fastosa, Sorice muore nella miseria nerissima del basso.

Tutti gli episodi sono, per diverse ragioni, ammirevoli: bellissima la nascita di Venere e la sua ascesa all'Olimpo, col paragone delle provole; ma, a lungo andare, diventano monotoni, perché la distorsione, spiritosa e artistica quanto si voglia, è sempre la stessa, e quasi prevedibile ad ogni cambiamento di mito. E perché s'inveri questo mito moderno, tipico del Marotta, degli «alunni del sole», nuoce il fatto che tutti e sei gli ascoltatori, prima o poi, parlano con lo stesso linguaggio del Sorice: ciabattini, carbonai, fattorini, vagabondi, guappi, che per altri versi sono richiamati alla loro origine e condizione reale. Fra i dieci racconti che seguono, alcuni un po' facili, sono ricchi di stramberia napoletana «Il padrino» e «Il califfo Esposito».

GIZZO

●

HENRI VALENTINO, *Madame d'Épinay*. Paris, Librairie Académique Perrin.

E' il racconto della vita di Louise Tardieu d'Esclavelles, dalla sua venuta a Parigi dopo il matrimonio con Denis d'Épinay, alla morte. Fonte principale è la «Histoire de Madame de Montbrillant», scritta dalla signora in questione, in cui, sotto nomi mutati, sono facilmente riconoscibili uomini e donne famosi nella storia delle lettere, delle arti, della filosofia: Rousseau, Voltaire, Diderot, Duclos, Galiani, Holbach, Saint-Lambert, d'Alembert, la contessa d'Houdetot. Altre fonti importanti sono «Le Confessioni» di Rousseau e i carteggi tra M.me d'É. e i suoi amici. Interessanti risultano le rappresentazioni dell'ambiente, della vita dell'alta società, della corruzione morale universalmente accettata e adornata, più che mascherata, da nobili sentimenti, da raffinatezza estrema, dal gusto sviluppatissimo del bello, da un'ansia di conoscenza e rinnovamento. I personaggi destinati alla celebrità, arricchiti alcuni dalle loro doti umane, immiseriti altri dalle piccinerie settarie o dagli errori o squilibri delle valutazioni che essi danno del mondo circostante, vivono nel racconto con molta verità e suasione. Piuttosto scialba appare invece la figura della protagonista, alla quale vengono attribuite, a parole, moltissime doti spirituali, intellettuali e morali, che poi non hanno il dovuto risalto nell'esposizione dei fatti e dei documenti, se non per quanto riguarda la ospitalità data a Rousseau all'Ermitage e la continua preoccupazione, testimoniata dalle Lettere e dalle «Conversations d'Emilie», per i problemi pedagogici, riferiti particolarmente ai suoi due figli e alla nipotina.

GIZZO

SIR THOMAS MORE, *Utopia*. Roma, Angelo Signorelli.

Della originale opera del più grande umanista inglese, del «Socrate cristiano» e martire della fede, ci *Utopia*, altrettanto famosa quanto poco letta, G. Rulli ci offre una viva traduzione dei brani più significativi, che E. Albino commenta con gusto e umorismo non disgiunti da riferimenti di chiara attualità.

Il volume, che riproduce anche quadri e scene del tempo, è sufficiente a dare una conoscenza dell'opera tanto discussa, e dei tempi e dell'umorismo del Moro e può costituire una proficua lettura di filosofia, capace di far pensare.

n. p.

●

TITO COGLIOLO, *Elementi di diritto pubblico*. Roma, Angelo Signorelli.

Il Cogliolo che già aveva pubblicato presso Signorelli un volume di diritto privato ad uso degli Istituti tecnici superiori, fa seguire un volume di diritto pubblico che si raccomanda sia per la chiarezza della esposizione, che per l'aggiornamento del contenuto.

n. p.

●

MARIO PUCCINI, *Prima domenica di primavera*. Milano, Garzanti.

E' il 128° volume della bella collana «Amena» della editrice Garzanti.

Mario Puccini, narratore esperto e cordialissimo, ci presenta in questo volume tre lunghi racconti (o «romanzi brevi», come è dichiarato nel frontespizio) che si leggono con vivo interesse. Piace nel Puccini quella sua nitida sobrietà nel rappresentare i vari tipi umani che animano i suoi racconti; tipi che rimangono nella memoria.

Mario Puccini merita una discorso più lungo. E il critico che domani vorrà riprenderlo credo che possa partire da una lontana e acuta pagina di Giuseppe Ravegnani: «Come stile, l'estetica pucciniana oscilla da Verga a Dossi, e a Lucini; cioè è tutta intenzionale e minuziosamente controllata. Anche certe asintatticità e inversioni discorsive, hanno una loro ragione intima e saporita...».

Il Puccini interessò (1914) anche il difficilissimo Boine: che, con qualche «botta» non gli negò più di un affettuoso «plauso».

CARLO MARTINI

●

L. CUNSOLO, *Poesie*. Viterbo, Agnesotti.

Nella raccolta di poesia di Luigi Cunsolo, «Poesie», uscita ora, si nota sopra ogni altra cosa un intimo amore per la natura. Paesaggi, piante, uccelli, animali, cielo, fiori, terra, mare e tante altre manifestazioni di vita sensibile costituiscono gli elementi della sua ispirazione. La quale li riunisce e fonde nel calore di un sentimento dolcemente malinconico che abbraccia gli esseri e le cose tutti per un bisogno del poeta di sentirsi in armonia con l'universo.

L'espressione è sempre tenue ma giustapposta alla visione interiore che è chiara e limpida come uno specchio d'acqua. Immediata è la corrispondenza con il mondo esterno. Le nuvole che appaiono nel cielo a sera ridonano i sogni dei primi anni, un ramo, luminoso di azzurro e di fiori, che si lancia improvvisamente oltre il muro di un orto sonnolento, è la sua anima che si protende verso approdi lontani, il suono di campane che irrompe lontano lo guida ad inseguire l'ansia e la speranza d'innumerevoli altre anime.

Il lettore non può riconoscere nella espressione di Cunsolo, che tutto un mondo sensibile ad ogni fiato d'aria e ad ogni apparizione. Un mondo, è vero, senza tormenti ma con aspirazioni di amore e di pace, di speranza e di fede, quello che costituiva la vita dell'uomo in tempi pacifici. E la sua poesia è solo e proprio in questo senso di vivere in una atmosfera di lieve e dolce malinconia per non sentirsi separati e divisi da ciò che vive per noi. «Le stelle, anch'esse, tremano di dolce - malinconia, calando dietro il monte».

L'anima di Cunsolo par quasi di uno spirito primitivo che è appagato da ciò che vede attorno a sé e da ciò che sente in sé in una calma comunicazione con la natura. Da esso deriva la sua poesia semplice e nuda come una carezza paterna alla sua creatura. Poche cose essa contiene ma vive di umano sentire. Si può dire che quando il poeta tenta di uscire dai limiti del suo sentimento (si veda «Comizio») cade nel concettoso e nell'artifizioso. Così quando vuole svolgere affetti e sentimenti ampiamente, cade nella forma narrativa che non è consona alla sua poesia (vedasi «Alla morte»).

In fondo al cammino sulla terra, il poeta non si attenderà che la leggerezza del suo divino sogno di fanciullo e un impeto che lo porti oltre.

CASIMIRO FABBRI

●

M. CARLUCCI, *Dialogo*. Guanda, Modena.

Maria Carlucci in «Dialogo» (Guanda editore - Modena) è anche lei figlia del proprio tempo, ma, invece di attardarsi a considerare i problemi dell'infinito o di studiare i moti e le angosce della sua anima, si occupa del dramma di questa generazione atritolata dalla guerra. Più che altro l'ha colpita il caso di Michele Pesce, uno dei tanti giovani morti nei *lager*, vittime innocenti di una più vasta tragedia che ha inghiottito la Germania stessa.

La Carlucci, sollevandosi al di sopra della sua passione, non impreca contro i tedeschi, ma lagrima silenziosamente sul fato di una creatura perduta. L'anima di lui, venendo dal gelido Nord, le narra la sua terribile avventura, la pietà dell'ebreo che gli tamponò la ferita e di suora Virginia che cadde uccisa da una sentinella mentre si avvicinava a lui, degli angeli che trasiano sul campo maledetto. Non c'è una sola parola di odio, tutto è puro e immacolato come la neve. C'è solo il rimpianto della terra del Sud, del sole che scaldò le vene in una primavera lontana: *«Questa sera la luna celeggia - sopra la mia tomba - diadema di nuvole rosse - ma il vento è gelato - come i riflessi della neve»*.

Il vero «Dialogo» non è il gruppo di liriche che porta questo titolo, ma «Campo 119» e «Frammenti», dove due anime doloranti s'incontrano e ritessono, in un'atmosfera di sogno, la loro breve vicenda, la loro favola umana che si continua di là dalla morte. La Carlucci vi ha dimenticato la sua cultura, si è spogliata di ogni ricordo libresco, per calarsi interamente in questa rievocazione che è forse la più bella e la più sentita di quelle dettate dal nostro amarissimo secolo. Nelle altre parti ha qualche tono efficace, qualche fresca impressione come «Dov'è l'olivo» o «Roma - Milano», ma non raggiunge l'efficacia e l'incantesimo delle prime liriche. Ma che importa? Bastano poche cose a rivelare un temperamento ricco di poesia interiore, di un sentimento pieno che decanta in uno stile sobrio, classicamente limpido ed efficace.

GIACOMO ETNA

«VENTIQUATTRO ORE FELICI»

La stagione estiva del teatro di prosa s'è aperta al Barberini con una commedia di Cesare Meano, novità per i romani, ma già rappresentata a Brema nel '47, a Milano nel '51, e trasmessa varie volte per radio. Le referenze erano ottime. Ci aveva dato molte speranze una colonna di elogi di Renato Simoni, e si credeva, anche perciò, che l'Autore di «Nascita di Salomè» e di «Avventure con Don Chisciotte» avesse ritrovato l'ispirazione dei momenti migliori.

«Ventiquattro ore felici» è una commedia non priva di modelli, in cui certa maniera di lontana origine russa e di complessa elaborazione europea, e abbastanza bene ricalcata, nel nobile intento di instaurare un teatro di pensieri e sentimenti diversi da quelli contenuti nella battuta: un genere in cui tutto o quasi tutto accade fuor di scena, mentre in scena si dovrebbe svolgere il giuoco sottile dell'apparenza felice che contrasta la realtà malinconica. Tal genere comporta una ricerca di clima o di atmosfera squisitamente tonali, e insomma un arduo lavoro di tavolozza, di impasti, di rapporti che quasi escludono il disegno a vantaggio del colore, e che certamente debbono essere legati a una condizione lirica sottilmente sofferta. Perchè il Meano non abbia raggiunto questa condizione, non sarà qui facile scoprire, essendo ciò, come si suol dire, affar suo; affar nostro è invece esporre la resa effettiva e accertare quanto differisca da quella presunta e necessaria. Se affermiamo che in «Ventiquattro ore felici» c'è un eccesso di disegno e un difetto di linguaggio, parrà a taluno che abbiamo liquidato e la commedia e le attitudini stesse dell'Autore. Noi non la pensiamo così.

L'impressione finale è d'aver ascoltato una prima stesura, munita (e tuttavia, vedremo, non abbastanza precisa) prosastica, in senso alfieriano, precedente la poetizzazione, che, pur non intesa come versificazione, potrebbe consistere nel ridurre la battuta, il pensiero o l'intuizione, a quello stato vibratile e allusivo della parola che non suona quasi più, ma crea. L'eccesso di disegno conduce al macchiettismo e all'appesantimento di tipi e caratteri che, nell'idea felice dell'Autore, non dovrebbero tanto differenziarsi, quanto sconfinare psicologicamente e, diremmo, geneticamente, l'uno nell'altro. Calcato il tipo individuale, l'atmosfera si frantuma e seziona in cartoni, divagazioni sovrastrutture che non si fondono più, nè restano subordinati all'insieme. Dall'impressione sopra detta, a quella che la commedia potrebbe diventare ottima, se l'Autore tornasse sul dialogo, e lo rivivesse poeticamente, dopo averlo in questa fase soltanto tecnicamente costruito, il passo sembra breve. Da un punto di vista crociano, il passo è impossibile; da un punto di vista umano è innaturale; e tuttavia l'osservazione ci sembra avere almeno questo contenuto: che attribuisce al Meano la possibilità di darci un'ottima commedia, nel caso, augurabile e probabile, che le sue facoltà tonali corrispondano a quelle ideative. Si obietterà che non ci si aspettano esperimenti da un Autore che ha già dato dieci commedie? Rispondiamo che proprio in questa maledetta impazienza è da vedere la precarietà del teatro italiano, ove si tollerano soltanto lavori perfettamente definiti, se non proprio capolavori; che è pretesa assurda, non a caso contrastata dal buon successo di commediografi italiani all'estero, misconosciuti e quasi vilipesi in patria.

Annotiamo ciò che ci sembra giusto, anche se non andiamo esenti da colpe: se, cioè, partecipiamo di questa insofferenza o impazienza che hanno certamente giustificazioni e ragioni, ma non diritti preminenti.

●

Clotilde, ottuagenaria, aspetta, come ogni anno nel giorno della sua festa, figli e nipoti, che trascorrano con lei ventiquattro ore felici. La condizione economica della «nonnona» è tanto scossa che rasenta la rovina: le restano 580.000 lire, ovvero circa sei mesi di vita, mentre ella potrebbe fisicamente superare questo limite di tempo. Non si parli dunque di affari: nel giorno legato a care tradizioni, tutto deve apparire, anzi essere, felice. Così saranno nascosti quanto più possibile gli stessi acciacchi fisici di Clotilde; e la finzione, dalla servitù ai figli, si allargherebbe con apparenza di serenità, se...

Ospite della «nonnona», Lietta, sognatrice diciannovenne, ha frequentato l'ingegnere Vito Panuzi; lo ha battuto al giuoco del tennis, è rimasta battuta in amore. Quando giungono Palmira, figlia di Clotilde, e Delia, figlia di Palmira, cioè la madre e la nonna di Lietta, abbiamo di fronte quattro generazioni cariche di pensieri individuali e di quell'unica collettiva preoccupazione, di trascorrere e far trascorrere 24 ore tranquille. Ma Palmira, già infelice con il marito di cui è vedova, ha da nascondere oltre che la propria, l'infelicità di Delia, praticamente abbandonata e tradita da un marito libertino. Delia, che reciterebbe assai bene la sua parte di donna elegante e spensierata, si trova improvvisamente dinanzi, nell'ingegnere, l'uomo con cui, dopo tre soli mesi di abbandono coniugale (non sono molti), è stata per commettere uno sproposito. L'ingegnere, che frequenta volentieri la figlia, appena ritrova la madre, di cui non sapeva più niente da tempo, non avendone mai conosciuto neanche il nome, arde nuovamente per lei. Sopraggiunge il marito di Delia, tempestivamente disgustato dell'amante e desideroso di far pace con la moglie. Li ravvicina la disperazione di Lietta, che avendo capito e anzi sopravvalutato i rapporti di sua madre con l'ingegnere, giovane com'è, impulsiva e leale, lascia trasparire la propria condizione d'infelicità, dando il tracollo alla commedia di cui la nonna si credeva attrice ed era spettatrice. Su alcuni tentativi della nonna di ricondurre l'ingegnere a Lietta, s'impernia il terzo atto, ma la conclusione è pessimistica: non si accettano illusioni. L'ingegnere, che ama Delia, se ne va. E tutti gli altri lo seguono, progettando il classico viaggio «per dimenticare». Resta la «nonnona», avvilita perchè credeva di aver molta infelicità da nascondere, mentre figli e nipoti sono tanto più infelici di lei, senza che ella possa farci nulla. In senso americano, diremmo che la sua ultima dichiarazione fa presagire una morte imminente, prima che siano finite le 580 mila lire, perchè ella non *vuole* più vivere.

La vicenda, a cui, dicevamo, mancano sfumature di linguaggio, è piena di situazioni ovvie, ma ciò spicca precisamente perchè la battuta non trascende l'importanza cronachistica della materia. In più, abbiamo osservato certe oscurità d'esposizione drammatica, che sarebbe utile chiarire. Al primo atto, si crede che Delia e l'ingegnere siano stati realmente amanti. Lui rievoca i «tre giorni e le tre sere» trascorsi insieme; ma si pretende troppo dal pubblico, se si è contato di distinguere «sere» da «notti». Quando poi, al secondo atto, si apprende che Lietta ha intuito l'anormalità dei rapporti fra l'amato e la madre, si trasecola, perchè noi ci si è accorti che Delia ha nascosto una borsetta per ritrovarsi con l'ingegnere, non si è capito che Lietta ha visto, e non s'intende che le basti d'aver visto per pensare al peggio. Non facciamo, dunque, appunti alla regia del Chiavarelli, nel complesso buona, per che soltanto la macchina cinematografica e l'impiego del carrello su borsa, poltrona e volti, avrebbero permesso di intendere qualcosa.

Degli interpreti, ottima «nonnona» Betta Starace Sainati, festeggiatissima dal folto pubblico. E. M. Salerno ha interpretato con la solita piacevole misura la parte dell'ingegnere. Micaela Giustiniani (Lietta) ha smodulato qua e là per eccesso di impegno. Bene il Principini, nipote distratto e maniaco di libri: una figura di alleggerimento. All'inizio, Silvio D'Amico degnamente commemorava Renato Simoni.

Vladimiro Cajoli

IL IV FESTIVAL DEL FILM PER RAGAZZI

Dalla prima inclusione dei film per ragazzi nelle sue Sezioni Speciali nel 1947, la Mostra di Venezia è giunta, attraverso congressi nazionali ed internazionali, giornate di studio e convegni, e dando una sempre crescente importanza alla partecipazione internazionale a questo Festival di film dedicati all'infanzia, a far sentire in tutti i settori della cultura, dell'educazione, della moralità stessa dei costumi, la necessità di una cinematografia speciale per l'infanzia e per la gioventù. Quest'anno la Mostra avrà il suo IV Festival Internazionale del Film per Ragazzi, che si svolgerà, come è noto, dall'8 al 18 agosto, ed al quale hanno già aderito i principali Paesi produttori di questo genere di film: Gran Bretagna, Stati Uniti, Germania e si prevede che entro il 15 giugno, data stabilita dal Regolamento, per la notifica dei titoli dei film che verranno presentati, giungeranno altre decisioni.

Quest'anno è stato deciso di includere nella partecipazione al Festival del Film per Ragazzi, anche alcuni film di lungo metraggio realizzati per il normale pubblico di adulti, ma che risultino particolarmente adatti per ricreare ed interessare i giovani.

UNA RASSEGNA DEL FILM NON PROFESSIONISTA

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia annuncia quest'anno accanto alle sue maggiori manifestazioni cinematografiche una rassegna dedicata al film non professionista e precisamente al cinema per la famiglia e alla cinematografia surrealista ed astratta.

Entrambe queste rassegne avranno un carattere puramente sperimentale. L'idea di dedicare una rassegna al cinema d'amatori per la famiglia è sorta dall'osservazione di un intensificarsi di quei movimenti familiari che si interessano del cinema e che hanno preso coscienza del valore culturale della decima arte, e della influenza del film sui costumi e sulle condizioni della vita, agevolando la produzione e gli scambi delle pellicole interessanti la famiglia sia nell'ambito nazionale che tra paese e paese.

La rassegna della cinematografia surrealista ed astratta è riservata agli uomini di pensiero (pittori, scrittori, musicisti, cineamatori, ecc.) che si servono della cinematografia per la creazione di immagini surreali sia prendendo come spunto il mondo reale, sia invece partendo dal presupposto di un mondo irreale.

In sostanza l'iniziativa si ripromette di creare una manifestazione, unica al mondo, riservata ai cineasti non professionisti che vedono nella cinematografia un mezzo per la concretizzazione esteriore e la diffusione di un loro pensiero, di un sentimento, di una sensazione, di una espressione educativa.

SALLY FORREST
in «Largo passo io» (M. G. M.)

LA RADIO

Nella settimana 27 luglio-2 agosto, il Terzo Programma trasmetterà fra l'altro:

LE MERAVIGLIE DEL MONDO

da «Il Milione» di Marco Polo

«E' non fu mai uomo, nè cristiano, nè saracino, nè tartaro, nè pagano che mai cercasse tanto del mondo, quanto fece Marco figliolo di messer Niccolò Polo, nobile e grande cittadino della città di Venegia».

Benchè vissuto nel XIII secolo, Marco Polo aveva già una coscienza che si potrebbe chiamare rinascimentale, e quel suo «cercar del mondo» non ha nulla a che vedere col problematico «Wandern» romantico, ma se mai è nello spirito d'Ulisse dantesco. Di una simile coscienza non potrebbe essere specchio migliore dello stile semplice e realistico di Marco, attento alle cose più che alle impressioni, dove il meraviglioso non è una astratta proiezione di uno stato d'animo dello scrittore, ma una concreta realtà.

INCONTRI TRA MUSICA E POESIA

Omaggio a Ronsard

Fra i poeti della Pleiade, Ronsard, che d'altronde di quel gruppo è stato certo la personalità più viva e ispirata, è colui che ha ottenuto il maggior favore presso i musicisti, giustificato e comprensibile favore non solo per merito dei suoi delicati e armoniosissimi versi, ma anche per esser questi intimamente legati, talvolta in modo determinante, alla musica (è a tutti noto l'amore che *Le Prince de la Pleiade* nutriva per l'arte dei suoni). Numerosi sonetti moltissime odi e canzoni e perfino inni sono stati musicati dai più illustri compositori del tempo: da Janequin a Costeley, da Orlando di Lasso a Goudimel e tanti altri di poco minori. Ma le fortune musicali della poesia ronsardiana non si fermano al Cinque e Seicento: nel secolo attuale non pochi musicisti francesi altrettanto illustri hanno voluto, magari per una volta, fare omaggio all'insigne poeta, da Ravel a Dukas, da Schmitt a Roussel.

ELETTRA

di Richard Strauss

Se si volesse fare un consuntivo dell'opera lirica degli ultimi cinquant'anni, si riconoscerebbe all'*Elettra* di Strauss un'importanza e un significato davvero fondamentali, soprattutto nei riflessi e nelle conseguenze che essa, nel raffermare in un punto altissimo la piena del cromatismo wagneriano, ha determinato nelle successive esperienze musicali europee, specialmente germaniche.

D'altra parte essa resta un esempio, non si può dire frequente nel secolo nostro, di perfetta combinazione tra musica e dramma, che la tragedia dello Hoffmannsthal ha ricevuto dall'eloquenza sonora straussiana una di quelle illuminazioni che hanno la proprietà di scoprire per entro un personaggio o situazione o momento psicologico i suoi moventi interiori, le sue ragioni prime, come dire di fissare la dimensione «temporale» di un'azione, la sua «intera durata».

IL DIAVOLO IN PROVINCIA

(Scene farsesche nei borghi della Germania)

In Italia si sono avute assai raramente traduzioni e rappresentazioni di autori farseschi popolari della Germania, anche perchè si giudica che i consueti motivi della comicità teutonica portino seco qualcosa di troppo greve e semplicistico per poter soddisfare il nostro pubblico. E può essere vero, in qualche parte; ma è sembrato utile, comunque, far meglio conoscere, attraverso una mutevole scelta di tipiche scene, il vero spirito di quella comicità. Si è immaginata quindi una sintesi radiofonica, che ha per motivo conduttore una scorribanda di diavoli burloni fuggiti dal castello dei burattini (lo stesso dove si rappresenta il Faust dei burattini, il «Faust Puppenspiel»). A questi diavoli è dato la soddisfazione di osservare, o di provocare essi stessi varie scene turbolente, la cui paternità risale a quegli autori che han fatto ridere per più di un secolo le platee popolari tedesche.

CRONACHE MUSICALI

Un cartellone accuratamente dosato sulla bilancia del favore popolare, un complesso artistico di eccezione, un allestimento scenico grandioso e curato nei minimi particolari, hanno provocato, quest'anno, una straordinaria e costante affluenza di pubblico alle Terme di Caracalla ed hanno assicurato agli spettacoli del Teatro dell'Opera una specie di primato nella tradizionale estate musicale romana.

Ha inaugurato la stagione il «Mefistofele» di Arrigo Boito: un'opera che la critica ha tenacemente avversato e che il pubblico, dopo i rifacimenti del '75 e del '76, ha tenacemente applaudito intuendo forse, al di là di un'apparenza drammatica e spettacolare, quel mondo vagamente languido e misterioso che il musicista non ha saputo compiutamente esprimere. Aveva scritto il Panzacchi, cercando di spiegare un successo così duraturo, che «i critici alemanni paragonarono il Faust di Goethe (massime nella seconda parte) al libro apocalittico dei sette suggelli. Ebbene — concludeva — io penso che a molti italiani Arrigo Boito sia stato di aiuto non piccolo a smuovere quei sette suggelli e a rendere patente il volume».

Nulla di più lontano, invece, dalle intenzioni e dal temperamento artistico del Boito, il quale, per sua natura, era portato a cercare nei programmi e nelle aspirazioni *l'ubi consistam* delle sue nebulose e rapsodiche visioni poetiche. Se Boito quindi si rivolge a Goethe è nella segreta speranza di eternare su una tela robusta gli incerti e delicati segni della sua fantasia. La mole robusta e gigantesca dell'opera verdiana chiude al suo sguardo un più vasto orizzonte e la sua mente giovanile, intemperante e avida di libertà, sogna al di là di quella mole una bellezza trascendente e ignota. Donde quel suo desiderio di cose impossibili e quel suo dibattersi tra ideali contrastanti sino alla definitiva rinuncia che lo farà amico e collaboratore di Verdi. «L'atto della mia vita di cui maggiormente mi compiaccio — dirà poi — è la servitù volontaria che ho dedicato all'Uomo giusto nobile tra tutti e veramente grande».

In questa rinuncia è tutto il segreto della personalità di Arrigo Boito. La natura musicale di Verdi e quella di Boito affondano le radici nello stesso terreno, ma la prima è robusta e vigorosa quanto la seconda è tenue e delicata. Perciò si può dire che il mondo poetico di Boito trova la sua espressione naturale e amplificata nella musica verdiana. Ed è appunto da questa affinità che il «Mefistofele» trae le ragioni del suo successo, poichè guardato in trasparenza rivela quello stesso senso drammatico e quella pura linea melodica che costituiscono i tratti fondamentali dell'arte verdiana.

●

Forse potremmo comprendere meglio l'anima del nostro tempo se riuscissimo a cogliere esattamente le ragioni del successo di un'opera come la «Creazione» di Haydn. Come già nella passata stagione invernale al Teatro Argentina, un pubblico enorme ha decretato gli onori del trionfo a questo oratorio che lo stesso direttore Joseph Krips ha presentato alla Basilica di Massenzio con la partecipazione del Coro istruito da Bonaventura Somma e dei solisti Bruna Rizzoli, Petre Munteanu e Giorgio Tozzi.

La musica di Haydn riflette con piena aderenza le più avanzate concezioni spirituali del suo tempo. Perciò è superfluo l'avvertimento del Brenet, che consigliava di non esaminare la «Creazione» col moderno ipercriticismo, poichè sul piano della critica, almeno dal punto di vista musicale, è impossibile battere Haydn.

Composta tra il 1796 e il 1798, «Die Schöpfung» consta di tre parti fondamentali, i cui concetti informativi, linee architettoniche maestre e linguaggio pongono altrettanti problemi di natura non soltanto musicale. Sovrasta tuttavia ogni altro motivo una compiaciuta venerazione della ragione umana ed una minuzia descrittiva da far invidia al più erudito conferenziere tedesco.

Secondo Bernard Shaw gli inglesi, nella loro sconfinata ammirazione per il musicista tedesco, assegnavano a Haendel una posizione molto importante vicino a Dio. Haydn, da buon illuminista, ha addirittura usurpato le funzioni del Creatore, per cui l'assunto raffigurativo di questo Oratorio annulla ogni sentimento religioso e lascia trasparire soltanto una visione naturalistica dell'universo irradiata da un impossibile ottimismo.

Dante Ullu

SPETTACOLI A TAORMINA

Il Comitato Taorminese Permanente per lo Spettacolo nell'intento di continuare nell'incremento artistico della città ed in particolare nella valorizzazione in campo nazionale ed internazionale del suo celebre Teatro greco-romano, ove già negli anni scorsi si sono svolte manifestazioni d'arte di grande importanza, promuove anche quest'anno delle rappresentazioni straordinarie per il prossimo agosto sotto il patrocinio dell'Assessorato al Turismo e lo Spettacolo della Regione Siciliana.

Sarà messa in scena dalla Compagnia del Teatro Mediterraneo la tragedia in quattro atti in versi di Gabriele D'Annunzio «La Fiaccola sotto il Moggio» con un complesso artistico di eccezione, tra cui: Piero Carnabuci, Rosella Falk, Olga Vittoria Gentilli, Renzo Giovampietro, Enrico Glori, Salvo Randone, Berta Ugolotti.

La regia sarà affidata anche quest'anno a Giovanni Cutrufelli che già mise in scena con particolare successo il Saul alfieriano, l'Otello di Shakespeare, il Re Candaule di Gide. La scenografie saranno di Giuseppe Sivieri. I costumi di Anna Salvatore. Curerà l'organizzazione Achille Conti.

TRE PITTORI ISRAELIANI ALLA XXVI BIENNALE DI VENEZIA

Per ragioni tecniche è stato aperto solo nell'a metà di luglio il padiglione d'Israele alla XXVI Biennale di Venezia. Israele prende parte per la prima volta alla Biennale con un suo proprio padiglione che è stato costruito in questi mesi secondo i progetti dell'architetto Rechter di Tel Aviv. Il Padiglione è notevole per il suo stile funzionale che corrisponde alle esigenze dell'estetica moderna e dei moderni criteri museografici.

Le esperienze delle Biennali passate hanno consigliato di esporre non un panorama completo della assai varia pittura israeliana, panorama che, del resto, sarebbe stato impossibile allestire entro i limiti di una mostra così piccola, ma far conoscere al pubblico internazionale presente a Venezia solo le opere di tre importanti pittori. Per questo Eugenio Kolb, direttore del Museo di Tel Aviv, al quale il governo di Israele ha affidato l'incarico di commissario dell'Esposizione, ha scelto 54 pitture tra le opere di Marcel Janco, Moshe Mokady e Reuwen Rubin, mostrando così attraverso queste opere, le tendenze più notevoli dell'arte israeliana.

Il nome di Marcel Janco, nato nel 1895 in Rumenia, è noto agli studiosi dell'arte d'avanguardia per avere egli dato vita in Svizzera nel 1915-1918 insieme con Arp, Tzara, Huelsenbek, Picabia ed altri, al movimento *Dada* in favore del quale egli ha promosso manifestazioni artistiche al «Cabaret Voltaire» di Zurigo. Al nascere del surrealismo egli ha lavorato a Parigi. Nel 1923-1940 ha guidato il movimento artistico rivoluzionario «Contemporaneo» di Bukarest. Vive dal 1941 in Israele ed è capo riconosciuto dell'arte moderna del paese. Nelle sue composizioni egli continua in modo originale le sue ricerche astratte, ma nello stesso tempo crea una sintesi individuale tra i dati dinamici e ricchi di contrasti della realtà israeliana (paesaggi fantastici, guerra, l'incontro di razze esotiche) e il suo linguaggio formale astratto. Janco ha esposto molte volte all'estero; l'ultima volta, nel 1951, è stato alla Feigl Gallery di New York.

Moshe Mokady, nato in Polonia nel 1902, ha seguito i suoi studi in Austria, Svizzera e Francia. Vive dal 1920 in Israele. Le sue pitture sono le poetiche ed espressive rivelazioni di un'anima dotata di una straordinaria sensibilità pittorica. Mokady dipinge un fantastico mondo dei sogni; nei suoi quadri un'intimità fine e musicale si associa con un notevole vigore drammatico. Mokady è anche uno dei più rinomati decoratori teatrali d'Israele.

Reuwen Rubin, nato in Rumenia nel 1893, è uno dei pionieri della pittura israeliana. Nel 1912 è stato la prima volta in Israele. Più tardi ha studiato a Parigi e in Italia. Rubin è stato il primo pittore d'Israele che nelle sue opere d'intensa colorazione ha dato espressione tanto alle bellezze bibliche di questo antico paese che all'ambiente giovane e attivo della colonizzazione moderna. La sua personale alla Biennale comprende una serie di opere dal 1922 fino ad oggi.

Rubin ha esposto in tutti i più importanti centri artistici dell'Europa e dell'America. La sua prima esposizione all'estero nel 1920 è stata organizzata da Alfredo Stieglitz a New York. Il suo nome è particolarmente conosciuto negli Stati Uniti dove le sue opere si trovano in vari musei, tra cui anche il Museum of Modern Art di New York, e in collezioni private.

MEDITATIONS

Continuazione della 1ª pag.

l'éducateur et du missionnaire, parmi la phalange des Saints qui élevent l'homme vers Dieu.

C'est à cela que pensent, inconsciemment, les plus nobles des journalistes, ceux qui veulent donner à leur Ordre les règles de recrutement, de formation, de discipline, des anciens Ordres lancés vers la délivrance du Tombeau. L'homme moderne est lui aussi un Tombeau à délivrer.

●

Beaucoup d'entre nous ont la hantise du bonheur et du salut de l'homme. Peut-on sauver l'homme en le gorgeant de liberté? La liberté sans limites conduit à la loi de la jungle, a dit, dans un vibrant Message, à la Radio, Mgr Pietro Barbieri.

Regardons en avant, avec courage. Qu'il s'agisse de Politique ou de Presse, de Morale ou d'Art, la notion de Liberté est dépassée. Elle a eu son rôle essentiel, sa sainteté, ses martyrs. Mais l'humanité poursuit sa course sans jamais s'arrêter. Les vieux soleils disparaissent, d'autres naissent. Et à la place de cette Liberté, pour laquelle nos pères sont morts, voici qu'apparaît un autre soleil, un autre devoir, plus rude peut-être, mais combien plus brûlant: la Responsabilité.

Chacun responsable de tous!

Chaque goutte de chaque calvaire pour ce Calice éternel: l'humanité.

Ne parlons plus de la liberté de l'homme, de la liberté de la presse... Ne parlons plus que de la responsabilité de l'homme, de la responsabilité de la presse.

Raoul Villedieu

LA PACE, A FIRENZE

Povera pace! Sotto le parvenze di angelo primacomuniante vuoi di genio alato con serto d'olivo vuoi di colomba picassiana, costituisce lo sfondo costante di tutti i congressi e il tema retorico di più insulso appiglio. Il suo nome soffiano dalle antiche vestali, gargarizzato dai tenori delle piazze, maciullato dai palinsestisti dozzinali, scandito dai politici di velluto, flautato dagli arcadi da [illegible], [illegible] della sua equivocità sotto il [illegible] della guerra fredda, era quindi ben ora che se ne appropriassero i cristiani e che ne esaminassero i valori coloro che non dimenticano le parole di Cristo «pacem meam relinquo vobis». Questa è stata l'idea semplice e concreta di Giorgio **La Pira**: radunare a Firenze i rappresentanti delle nazioni, anche senza alcun crisma di ufficialità, e studiare fraternamente, insieme, le tappe della civiltà che si dice cristiana e sondare le potenze del mondo cristiano ad una restaurazione della pace nel mondo. Una delle tante idee semplici e luminose che fioriscono sovente nei santi di cuore al cui ristretto novero appartiene il sindaco di Firenze. La Pira infatti non è stato solo il banditore del convegno ma ne è rimasto l'anima per tutta la sua durata, non solo con la presenza assidua, con la [illegible] regia della cornice spettacolare, mutuata che divide con Piero Bargellini, ma coi commenti, i riassunti, negli interventi, nei quali la sua anima generosa e sagace coglieva sempre il seme fertile, il versante partecipabile, il momento suscettibile di aperture. La sua è il grande merito di distruggere il mito dell'uomo politico, che ha tanta influenza nella creazione di quel clima di sospettosità in cui si muove ancora la democrazia italiana: il mito per il quale l'uomo politico occupa un posto a parte nella zoologia umana, con doveri e sopra tutto diritti prescritti da un codice etico non avente la sua giurisdizione i comuni mortali, [illegible] avventurato solo per i sentieri dell'adulazione e non capabile che mercé il selvaggio misterioso nelle sue operazioni e pseudomitico in ogni sua manifestazione, dalla parola al sospiro. Di La Pira si può ripetere infatti il raro elogio che lapidariamente Napoleone pronunziava di Goethe: «è un uomo». C'è così tanto di umanità che la trascendenza e il divino non sono da lui attinti [illegible]mente con insorgenze e scatti di [illegible], ma gli sono la compagnia naturale e costante. Questo piccolo uomo con gli occhiali e le calze bianche di tessitura domenicana è il parafulmine della democrazia italiana e ha diritto all'amore di tutti gli onesti.

Cosa ha detto questo convegno fiorentino? Molte cose nella sua eterogeneità e libertà di opinioni. Anzi tutto, come acutamente osservava il **Salvatorelli**, che l'estremo rischio corso dal mondo oggi ha portato al superamento di molti contrasti contingenti e formali, ha determinato tra coltura laica e religiosa un processo di osmosi sì che oggi l'aggettivo «cristiano» risulta saturo di tanti valori un tempo non suoi e per i quali oggi i cristiani sentono di dover combattere come intrinsecamente entrati nel proprio retaggio, sì che la frattura non corre più fra cristianesimo ed eterodossia, laicismo, ecc., ma fra umanesimo e antiumanesimo. E che allo umanesimo, perchè sia veramente tale e non tradisca i presupposti spirituali che variamente nel tempo lo determinano, occorre far propria l'istanza religiosa in quanto ogni antropocentrismo ha come sua filiazione necessaria un superomismo che ne distrugge l'eredità e reinstaura la barbarie civilizzata. Il problema non è quindi tanto quello di sapere se l'uomo abbia peccato di eccesso razionalistico, come ha preteso il pastore episcopaliano, Lowry, o viceversa di irrazionalismo, come nel suo testamento ha asserito Guido de Ruggero, bensì di analizzare la qualità di questa ragione e gli obiettivi che storicamente si dà, che possono essere conseguentemente umani quando si mette al servizio di una verità incarnantesi in perpetuità nel tempo ma ad esso trascendente ovvero disumani quando presume all'autosufficienza e all'incubazione di un uomo la traiettoria della cui vita morale vada da Narciso all'Unico stirneriano.

Gli interventi dei delegati indiano e indonesiano che sono stati certo i più commoventi, hanno detto che c'è tutto un vasto mondo di uomini di colore, fino a ieri avvolti in una sorta di nebbia mitica che ce li faceva supporre addormentati nel sonno delle loro antichissime civiltà chiuse ovvero digerenti una laboriosa barbarie, il quale è in vivo fermento non solo politico-sociale ma spirituale-religioso, aprendosi alla consapevolezza di quanto di autentico ed universale è al fondo di ogni civiltà umana e, attraverso esso, risalente a quella rivelazione prima, che accomuna gli uomini tutti e sulle cui sparse vestigia è dato avviare un grande ritorno dei popoli all'abbraccio della paternità originaria.

Quanto al tema dell'anticomunismo, riaffiorante di necessità attraverso il grido dei rappresentanti delle nazioni gementi al di là della cortina di ferro, hanno fra loro contrastato due varie esigenze, quella ispano-sudamericana della crociata messianica e quella mistica-teologica che ha invitato a guardare al fenomeno del comunismo come ad un moto ereticale, quasi a un cristianesimo capovolto secondo la formula di Berdjaev, attraverso il quale i cristiani pagano il loro debito di non offerta carità e il cristianesimo è indotto, nella persecuzione e nel dolore, a ritrovare la sua più genuina missione che è la salute dei molti e non la filosofica giustificazione dei numerati eletti. Ancora una volta i cristiani evangelici e i cristiani storici, per usare un'espressione acuta di **Mauritain**, si sono data cortese ma irriducibile battaglia: è troppo evidente da quale parte stia la ragione teologica ma è anche vero che la storia con le sue situazioni impure ed equivoche opera sempre una dialettica contaminazione delle due esigenze. Ma è di già molto l'aver fissato in volto, senza viltà ed infingimenti, Medusa.

I due pilastri su cui ha ruotato la discussione, nei suoi momenti alti, sono stati quelli impostati dai due relatori di apertura: G. Marcel che ha sottolineato quale requisito primario, essenziale, della civiltà «il rispetto della vocazione eterna della persona umana» e Ch. Journet che ha mostrato come il cristianesimo non sia identificabile con nessuna civiltà ma di tutte costituisca il segreto lievito che si esplica per sintesi umano-divine progressive ed inedite sì che i nostalgici del Medioevo — e non ne mancano al convegno — sono al di fuori della vera storia come quelli che blaterarono e blaterano di tenebre medievali.

Firenze ha offerto al Convegno il suo incomparabile decoro medievale e rinascimentale, testimonianza di per sè eloquente di cosa possa una civiltà umana organicamente ruotante sui due poli civile e religioso, e Machiavelli a San Casciano, Guicciardini e S. Margherita a Montici, Marsilio Ficino nella villa di Cosimo de' Medici, Savonarola a San Marco sono stati cortesi anfitrioni ai pellegrini sulle orme della civiltà cristiana e urbanamente hanno colloquiato con essi sui problemi che oggi sono nostri e che ieri furono loro, avvedendosi che più che la sapienza è la saggezza che giova alla pace, e prima saggezza è ascoltare la lezione degli antichi e, aggiungeva col suo sorriso che a forza di essere candido lo si sospetta furbissimo, La Pira, pregare.

Vogliamo chiudere con una nota melanconica se non critica? Si sarebbe desiderato che, venuto meno all'ultimo momento G. Papini, un italiano avesse fatto sentire la sua voce in questa nobile assise della pace. O il silenzio ha voluto significare che tutti gli italiani sono d'accordo sul tema? Sarebbe arcadico il supporlo. Pensiamo perciò ad un atto di modestia: gli italiani hanno voluto, questa volta, ascoltare. Saggezza? Senza dubbio, ove non si tratti d'accidia.

M. Camilucci

● L'EIST diffonde in questi giorni all'Estero e in Italia il secondo numero del suo periodico in lingua francese «Echanges Internationaux dans le domaine du Théâtre». Il fascicolo, oltre alla versione francese del dramma di Ugo Betti *Corruzione al Palazzo di Giustizia* («Corruption au Palais de Justice»), reca la sintesi e la documentazione fotografica e critica delle seguenti commedie italiane rappresentate per la prima volta nella decorsa stagione: *Un tale che passa*, di Gherardo Gherardi; *In nome del padre*, di Cesare Giulio Viola; *Borinage*, di Alberto Bertolini; *Incontri nella notte*, di Cesare Meano; *Noi moriamo sotto la pioggia*, di Enzo Biagi; *Aurelia*, di Giuseppe Lanza; *La scuola dei vedovi*, di Tullio Pinelli; *Donne brutte*, di Achille Saitta; *Il buon Dio ha aperto un occhio*, di Piero Mazzolotti. Seguono le sintesi e le relative documentazioni delle seguenti commedie, rappresentate per la prima volta nella precedente stagione: *Ciao nonno*, di Guglielmo Giannini; *La paura numero uno*, di Eduardo De Filippo; *Passeggeri*, di Antonio Greppi; *Sulle soglie della storia*, di Anna Bonacci; *La dama di cuori*, di Ezio D'Errico; *Carte in tavola*, di Enzo Duse. Il fascicolo è completato dalle seguenti rubriche: La production théâtrale des auteurs italiens contemporains; Le Théâtre italien à l'étranger; Livres de théâtre.

GERUSALEMME CONQUISTATA

Continuazione della 2ª pag.

ca, e il peso di quella luce divenia più spiegato:

> bench'egli tutto al novo di s'infiammu
> co' rai che sembran quasi accese mete.
> Il fonte è del color di viva fiamma
> in cui spiegano i crin varie comete:
> e d'ardenti sembianze auree faville
> or turbate vi scorgi ed or tranquille.

E non si finirebbe di citare queste ottave che van riscattate alla grande poesia del Tasso.

> Il terzo fonte par ch'al sol s'indori,
> come suol ne le nubi arco dipinto;

e questa doratura di tutti i colori, come quella di raggi e ombre che danno e tuttavia prendono il colore dell'oggetto vicino, è assai poetica. Scriverà:

> La quinta fonte è del color de l'erba,

un verso che dà il suo colore dominante a tutti gli altri, come la donna leonardesca sul prato è del colore del prato. E a stamparlo isolato apparirebbe una delle più felici poesie essenziali dell'età nostra.

Francesco Flora

★ CURIOSITÀ ★

IL CENTENARIO DEL «LAROUSSE»

In due piccole camere di un alberghetto al numero 49 di rue Saint-André-des Arts è nata, nel 1852, quella Casa Editrice «Larousse» che doveva assurgere in breve volgere di anni a fama mondiale. Pierre Larousse aveva allora 35 anni. Nato nel 1817 a Toucy, nell'Yonne, avrebbe potuto seguire il mestiere del padre e diventare fabbro ferraio. Innamorato della letteratura, fin dall'infanzia spese i piccoli risparmi ai banchi dei venditori ambulanti, acquistando di tutto. A dodici anni aveva già una bibliotechina classica, conosceva Voltaire e Rousseau.

L'ambiente semplice della provincia non gli bastò più: andò a Versailles per gli studi, ritornò a ventun anni nel suo paese natale come maestro, poi, disgustato dalla «grettezza» dei manuali scolastici, «basés uniquement sur la mémoire et non sur l'intelligence», abbandonò la professione, e, con cinquemila franchi in tasca, se ne andò a Parigi. Non aveva che un unico ideale: istruirsi. «Per dieci anni, errò di biblioteca in biblioteca, da Sainte Geneviève alla Sorbona, da l'Arsenal alla Nazionale, assistendo ai corsi più diversi, accumulando le note più disparate».

La vita era dura: per dargli di che mangiare, la madre gli inviava di tanto in tanto un enorme pane di campagna. E glielo mandava per via fluviale, «parce que ça coûte moins cher».

Finchè riuscì ad entrare in un collegio di rue de Sévigné. Allora si buttò subito al lavoro. Cominciarono a nascere i suoi volumi rivoluzionari: «Grammaire élémentaire», «Méthode lexicologique», «Traité complet d'analyse grammaticale», ecc. Poi, nel 1852, trovò un socio, un altro maestro borghignone, Agostino Boyer, e fondò con lui la «Maison larousse». I mezzi erano assolutamente nulli; eppure dopo quattro anni vide la luce quel «Dictionnaire de la langue française» che già portava il celebre «slogan»: «Un dictionnaire sans exemples est un squelette», e che sarà il primo di una lunghissima serie di eccezionali volumi enciclopedici.

Nel 1862, la società si sciolse (i due soci dovevano poi riunirsi ventitrè anni dopo) e Pierre Larousse si installò al n. 13 di rue Montparnasse. L'anno seguente apparve il primo fascicolo settimanale del monumentale «Grand Dictionnaire Universel du XIX siècle» opera che la critica ha definito «senza precedenti nella storia». Per quindici anni, fino al 1876, i fascicoli uscirono con una puntualità assoluta, dando vita a diciassette ponderosi volumi in cui «veramente tutto lo scibile umano era concentrato». Alla redazione collaborarono, tra gli altri, Anatole France, Proudhon, Jean Baptiste Clément. L'opera non era esente da pecche: è noto, ad esempio, come Larousse liquidò Napoleone. Acceso repubblicano, egli nutriva una avversione sconfinata contro l'uomo politico corso. Cosicchè, quando gli capitò la voce «Bonaparte», lo servì in questo modo stupefacente: «Né à Ajaccio en 1769, mort à Saint-Cloud le 18 Brumaire»! Malgrado ciò, il «Dictionnaire» era ed è di valore unico: miniera inesauribile di notizie, i giornalisti non mancarono di servirsene senza scrupoli. Un giorno, al caffè, Aureliano Scholl, incontrato un collega, lo invitò a pranzo. E poichè l'altro gli oppose un rifiuto: «Ah!, c'est vrai» — commentò — «j'oubliais que tu ne prends que du Larousse entre les repas!».

Nel 1907 appare il «Larousse pour tous», in due volumi: e la firma diviene «une des plus puissantes du monde». Pierre non è più: ma la sua creatura è oramai conosciuta ovunque. E le iniziative si accumulano: il «Nouveau Larousse illustré», iniziato nel 1897 — vent'anni dopo la morte di Pierre — e completato nel 1904 con un supplemento nel 1906, è stato pubblicato in 250.000 esemplari: qualcuno ha fatto il calcolo che sono occorsi 78.000 chilometri di carta, qualcosa come due volte il giro della terra. Il «Petit Larousse illustré» — il più grande successo della firma — aggiornato e ristampato ogni sei mesi, ha già raggiunto i 15 milioni d'esemplari. Messi uno sull'altro, raggiungerebbero l'altezza di 1050 chilometri, la quattrocentesima parte della distanza che separa la terra dalla luna.

A fianco di queste opere, poi, le altre fortunatissime collane che hanno invaso il mondo: «La vie des animaux», «L'Astronomie», «L'Art», le «Larousse mensuel», «L'Atlas politique, géographique et économique» e poi il noto settimanale «Les nouvelles littéraires», a fianco delle collezioni classiche e di tutte le serie di lessici, grammatiche, dizionari ecc.: veramente la «Maison Larousse» ha mantenuto e mantiene fede al suo motto prezioso: «donner aux lecteurs le plaisir de tout savoir sans la peine de tout apprendre».

Un centenario dunque che ricorda una tappa preziosa nella storia della cultura universale: e — per questa sua estensione mondiale — degno di menzione anche al di là dei confini geografici della nazione il cui figlio ha saputo dar vita ad una iniziativa che la onora.

Giovanni Vitrotta

PSICANALISI E LIBERTÀ

L'opposizione fra «Metodo psicanalitico e morale» è nuovamente esaminata da Nello Goffi in *Humanitas* n. 5. L'Autore ribadisce il carattere deterministico della psicanalisi, e conclude che tale determinismo è in contrasto con la peculiare missione dell'uomo: l'aspirazione ad una maggiore libertà. «E per raggiungere questa meta — scrive il Goffi — si deve rinunciare ad ogni metodo magico, ipnotico, subconscio; è richiesto lo sforzo cosciente della persona, la sua partecipazione volitiva».

PENTO E GIANNESSI

Su *Realtà* di maggio-giugno 1952 (è una rivista del «realismo lirico»), Bortolo Pento — poeta — polemizza con Ferdinando Giannessi — critico —, a proposito di poesia italiana contemporanea e, più precisamente, della poesia italiana del 1951.

Giannesi ha pubblicato infatti (nel n. 1-2 del *Notiziario della scuola e della cultura*) un consuntivo della *Poesia italiana nel* 1951, nel quale solo dieci raccolte poetiche sono indicate come pregevoli, e perciò meritevoli di essere salvate.

Secondo Pento, il consuntivo di Giannessi è incompleto e parziale: «dall'intera produzione di tutto un anno non si possono far venire a galla, o salvare, solo dieci libri....».

Dunque, dieci buoni libri di poesia in un anno sembrano pochi a Pento. A noi sembrano troppi. Nè ci soddisfa l'elenco integrativo, che Pento fornisce, di poeti secondo lui «degni» e tuttavia trascurati da Giannessi: anche questo elenco è parziale, se si tien conto che i nomi sono scelti a preferenza fra i *leaders* o i militanti o i simpatizzanti del «realismo lirico».

Secondo punto — Pento sostiene che i «dieci libri» di Giannessi si riducono ad otto, perchè il Quasimodo traduttore dell'Odissea è inserito nell'elenco «a forza e impropriamente» e Franco de' Gironcoli è accolto nella rassegna per le sue *Elegie* in friulano. Non poesia italiana, dunque — commenta Pento.

Terzo punto — «Nemmeno di un cenno — scrive Pento — avrei gratificato *Dietro il paesaggio* di Zanzotto. Il quale, col suo libro, ha condotto a termine l'opera di importazione, qui tra noi, insieme con Carrieri e Tobino, del surrealismo bretoniano, eluardiano, eliotiano, portandolo all'esasperazione estrema, assorbendone fino al parossismo, fino al delirio anarchico e disintegratore, il tipico procedimento automatico ed analogistico».

Dopo aver ricordato che *Dietro il paesaggio* fu pubblicato nello «Specchio» di Mondadori, Pento definisce la fortuna di Zanzotto «una grossa montatura» e «un fenomeno di autentico provincialismo».

C'è molto di vero in quel che dice Pento; ma non possiamo tacere che una parte della sua avversione a Zanzotto è dovuta al fatto che questi è sorretto dalla corrente ermetica, («combutta arcanista» la chiama Pento) nemica numero uno del «realismo lirico».

LINGUISTICA ITALIANA

«Gli orientamenti del pensiero linguistico italiano» sono esaminati con lucida e sensibile intelligenza da Giovanni Nencioni in *Belfagor* del 31 maggio 1952.

Dopo aver precisato che nel «pensiero linguistico» vanno inclusi solo quelli studiosi «che si applicano ad elaborare le proprie convinzioni teoriticamente e ad informare con rigore la prassi alla speculazione», Nencioni analizza con molta chiarezza e vivezza critica il pensiero dei tre massimi rappresentanti della linguistica italiana: Giacomo Devoto, Antonino Pagliaro e Benvenuto Terracini.

LATHE BIOSAS

«Le magre e malsicure notizie forniteci dalle biografie del poeta mantovano [Virgilio] rappresentano troppo poco del molto che vorremmo sapere di lui.

Si direbbe che della filosofia epicurea studiata a Napoli egli ripudiò il resto, ma fece suo il precetto di vita *lathe biosas;* del tempo che visse a Napoli e a Roma non sappiamo nulla. Ond'è che il Virgilio più vero e maggiore siamo costretti a cercarlo quasi interamente nei suoi versi, dov'è possibile cogliere qualcuno dei sensi più intimi dell'anima sua.

La figura che Virgilio ha particolarmente improntato del suo spirito è Didone, figura ch'egli interamente creò e intensamente amò cui prestò i tratti salienti del suo pensiero e sentimento più vero e profondo.

Ma su codesto punto molto ho scritto altrove e altro sto per scrivere.

Passo pertanto oltre. Rileggendo di questi tempi il Carme Georgico, mi è occorso di soffermarmi qua e là, dove mi è sembrato di veder riverberata qualche luce di quest'anima così vicina a noi, così nostra».

Da queste premesse, Onorato Tescari (*Rileggendo il Carme Georgico* — «Convivium» n. 2, p. 272) muove alla ricerca dell'«altissimo poeta», ne tratteggia a rilievo l'immagine esplorando attentamente luoghi e riferimenti delle Georgiche. *(M. P.)*

SCANDALO A PALAZZO

Il Palazzo Veneziano, sul Canal Grande, dove ha sede il «Centro Internazionale delle Arti e del Costume», fu fatto costruire nel Settecento da una facoltosa famiglia bolognese di mercanti, i «Grassi», dei quali ha conservato il nome. Nel 1840 passò in proprietà di una coppia di celebri cantanti: il tenore bolognese Antonio Poggi e la soprano orvietana Erminia Frezzolini. I due coniugi fecero restaurare il Palazzo. Non vi capitarono però che per saltuari soggiorni, reduci dalle maggiori scene dei teatri italiani. Ma ne approfittavano per abbandonarsi a clamorose scenate. La causa di esse sarebbe da ricercare nel fatto che, mentre il Poggi era un amministratore avveduto e parsimonioso, l'Erminia era una spendacciona. E tanto il padre della diva — il famoso basso cantante Giuseppe, che negli ultimi anni di vita si ridusse a vivere alle spalle della figlia — quanto il marito, Poggi, temettero che la Frezzolini, nella paurosa incoscienza con cui sperperava il danaro (durante la carriera guadagnò nove milioni), avrebbe precipitato tutti e tre alla rovina.

Si dice che alle volte i due coniugi venissero addirittura alle mani. Fatto si è che, nel 1845, i due sposi-artisti, che non avevano saputo intonare all'unisono la loro vita matrimoniale, si separarono. (A. d. A.).

STEINBECK E IL COMUNISMO

Il «Baltimora Sun» così commenta, in un suo recente editoriale, lo scambio di lettere fra Steinbeck e Taddei: «Verso il 1930, i comunisti consideravano Steinbeck un Dio e lo avevano scelto, insieme con John Dos Passos e James T. Farrell, a rappresentanti di una letteratura americana in piena ribellione. I russi pensavano che, poichè Steinbeck riteneva che il bracciantato agricolo in California veniva trattato male, egli desiderasse per questo rovesciare il sistema capitalistico.

Steinbeck e gli altri venivano glorificati poichè in Russia, nel congresso degli scrittori sovietici tenuto nel 1934, era stato deciso di creare una nuova scuola letteraria in cui il valore dei risultati artistici raggiunti doveva essere giudicato sul metro dell'utilità propagandistica.

Il guaio era che essi non avevano alcuna grande figura del passato e del presente che potesse corrispondere a questo assurdo modello: certamente non Dostoievsky, nè Tolstoi. E' dubbio anche che l'opera di Gorki potesse corrispondere a questo ideale. Per ragioni strane la letteratura sovietica contemporanea non aveva trovato modo di fiorire sotto il regime di Stalin.

Essi così si volsero all'America ed avendo trovato un gruppo di romanzieri che deploravano alcune delle condizioni sociali esistenti ne furono felici. Ora il loro compiacimento si è tramutato in imbarazzo. La penna che essi avevano esaltato è divenuta una freccia nei loro cuori poichè essi sono incapaci di comprendere quella che è la tradizione americana di una letteratura di critica leale e sincera: tradizione che ha avuto degli esempi illustri quali nel 1886 quello di William Dean Howells, assai prima cioè che la massa dei russi avesse imparato a tracciare il proprio nome».

TACCUINI DI G. FLAUBERT

Sono stati pubblicati, com'è noto, alcuni estratti dei taccuini di Gustave Flaubert. Ecco alcuni pensieri sull'arte di scrivere: «Il vero scrittore è colui che, senza uscire da uno stesso soggetto, può fare, in dieci volumi o in tre pagine, una narrazione, una descrizione, una analisi e un dialogo. Tolto questo, *farceurs et gens de soût*: due categorie mediocri». «Povera Venezia! — Era Domenico, il mio domestico d'albergo a Costantinopoli che diceva così. Io dico: Povera Letteratura! — Perchè essa mi sembra, come l'antica e bella città dei Dogi, che sia piena di spie e di soldati. Dei borghesi indifferenti vengono ad esaminare le sue rovine. A poco a poco ella s'inabissa in non so quale universalità grigia e infinita. Sento le sue mura cadere in acqua e i rospi saltar contro gli affreschi che si squamano». «Gli scienziati si concedono il titolo di scrittore, così facilmente come i poeti si attribuiscono quello di pensatore». «La critica è la decima musa e la bontà è la quarta Grazia». Ed ecco altre osservazioni: «Colui che non dice male delle donne non le ama, perchè il modo più profondo di sentir qualche cosa è di soffrirne». «Non amar più Parigi è un segno di decadenza. Non poterne far senza è un segno di stupidaggine». «Che cosa è la gloria? Far dire molte sciocchezze sul proprio conto». «Quel che c'è di più imbecille nel mondo è la gente media, la borghesia intellettuale, così come le brave persone sono le più feroci». «Il popolo è un'espressione dell'umanità più ristretta dell'individuo e la folla è tutto ciò che vi è di più contrario all'uomo». E si potrebbe continuare... *(R. Fratt.)*.

COPPÉE E D'AUREVILLY

Furono grandi amici i due scrittori francesi. Barbey chiamava il poeta «il dolce coppée» e questi amava il suo collega che era, diceva, un tipo divertentissimo. Fisicamente era, al dir di Coppée, il vecchio bel tenebroso del 1830, sdentato, devastato, è vero, ma ancora superbo con i baffi rialzati, i suoi occhi pieni di fiamme e col suo stupefacente costume di Granville o di Gavarni, redingote a sottana, cappello a larghe falde, maniche rivoltate e guanti bianchi anche di mattina. «Abbiamo parlato, scriveva, di donne e di letteratura; di donne specialmente, ed egli ha su questo argomento le opinioni più romantiche. Sogna di lasciar dormire la fedele Celimene sopra il suo pagliericcio come un can scacciato e di farsi levare le scarpe speronate da qualche principessa del sangue. Tutto questo è molto passato di moda. Per me, mi sembra che la donna ideale sia un essere dolcissimo, voluttuosissimo, un po' triste. Vorrei degli amori creoli, lenti e regolari, come dondolamenti di amaca». Baudelaire stimava Barbey un grande oratore. Coppée lo prediligeva anche come scrittore: «E' grande specialmente come romanziere, o meglio, come poeta... Perchè vi è in lui del Balzac e del Lord Byron, tanto sotto la sua penna ogni cosa si esalta e si magnifica. Egli possiede al più alto grado la virtù magistrale e suprema: l'immaginazione dello stile». Fu in casa di Coppée che Barbey povero, solitario, vecchio, trovò l'atmosfera dolce e calda della intimità e dell'amicizia familiare e Coppée diceva che quell'eccentrico, quel paradossale, quel conversatore scintillante e qualche volta crudele era un uomo pieno di bontà e di disinteresse e anche d'ingenuità. Al Coppée, Barbey confidò una volta tutta la sua vita con una sola frase: «Ho passato molti cattivi giorni, caro Coppée, ma non ho mai lasciato i miei guanti bianchi». *(R. Fratt.)*.

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma